7b
85-B
13072

CHG14

Sächsische Plastik

vom frühen Mittelalter bis nach Mitte des 13. Jahrhunderts.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

GENEHMIGT

VON DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT

ZU BERLIN.

Von

J. Bachem

aus Cöln.

Tag der Promotion: 18. Januar 1908.

Referenten:

Prof. Dr. H. Wölfflin.
Prof. Dr. Kekulé v. Stradonitz.

Weimar. — Druck von R. Wagner Sohn.

Inhalt.

Seite

Einleitung 1

1. Kapitel. Die sächsische Plastik vor dem Auftreten der Freistatue 6

2. Kapitel. Der Übergang zur monumentalen Plastik . . . 30

1. Die frühen Magdeburger Skulpturen und das Freiberger Lettnerkreuz 30

2. Die Skulpturen in Wechselburg 41

3. Kapitel. Die Skulpturen der goldenen Pforte in Freiberg 56

4. Kapitel. Die Statuen der klugen und törichten Jungfrauen in Magdeburg 84

Schluß 92

Einleitung.

Vorliegende Arbeit behandelt die sächsische Plastik vom Beginn des 11. bis nach Mitte des 13. Jahrhunderts.

Diese räumliche Beschränkung auf ein kleineres Gebiet, nämlich Sachsen, läßt sich durchführen, weil die Kunstentwicklung im Mittelalter sich anfangs in den einzelnen Landschaften getrennt vollzieht. Dies läßt sich deutlich z. B. in der französischen romanischen Architektur erkennen, wo fast jede Landschaft ihren eigenen Bautypus besitzt. Erst unter der Herrschaft der Gotik tritt überall eine größere Vereinheitlichung ein.

Wenn sich jedoch auch die Werke der sächsischen Plastik auf ein kleineres Gebiet verteilen, verdienen sie es doch, in einer besonderen Arbeit behandelt zu werden, da sie gegenüber den Skulpturen der übrigen deutschen Landschaften dieser Zeit eine Reihe von Vorzügen zeigen.

Zunächst zeichnet sich die sächsische Plastik durch eine konsequente und geschlossene Entwicklung aus. Die Monumente lassen sich klar in ihrer historischen Folge aneinanderreihen, ganz anders wie etwa im Rheinlande oder in Bayern, wo ein derartiges zielbewußtes Vorwärtsstreben nicht zu bemerken ist. Nur die fränkische Plastik kann in dieser Hinsicht als ebenbürtig genannt werden.

Als eine Folge dieser Konsequenz weist die sächsische Skulptur noch eine weitere hervorragende Eigenschaft auf: die frühe Reife. Sie hatte schon Meisterwerke der Skulptur geliefert, als die benachbarte fränkische Plastik sich erst anschickte, die byzantinischen Vorbilder umzugestalten und so zu einem eigenen Stil zu gelangen.

Diese Vorzüge dankte Sachsen zunächst seinen günstigen kulturellen Verhältnissen. Die Pfalzen am Harz hatten zur Folge, daß die deutschen Kaiser und Könige sich oft in dem Lande aufhielten. Dadurch kam dies mit der Hofkultur in Berührung, die, besonders seitdem Otto II. Theophanu geheiratet hatte, stark byzantinisch beeinflußt war. Ebenso trugen die vielen Klöster dazu bei, die Kulturverhältnisse günstig zu gestalten. Auch sie vermittelten, da sie in enger Verbindung mit dem Hof standen, die byzantinische Kunst und Kultur. Neben ihnen spielten die Bischofssitze, z. B. Hildesheim und Magdeburg, für die Förderung der Kunst eine wichtige Rolle. Ferner ermöglichten in materieller Hinsicht die Silber- und Erzbergwerke im Harz, z. B. der Rammelsberg bei Goslar, und später die im Erzgebirge eine rege Kunsttätigkeit.

Die Entwicklung, die auf diesem wenig ausgedehnten sächsischen Gebiet die Plastik nahm, soll klargelegt werden. Doch muß neben dieser räumlichen Beschränkung noch eine inhaltliche eintreten. Nicht sämtliche Werke können behandelt werden, da die Menge der erhaltenen Denkmäler zu groß ist. Daher sollen von der Plastik des 12. Jahrhunderts nur die für die Entwicklung bedeutsamen Arbeiten besprochen werden. Auch die Plastik des 13. Jahrhunderts kann, da sie zu viele verschiedene, in technischer und künstlerischer Beziehung selbständig arbeitende Künstler hervorgebracht hat, nicht nach ihrem gesamten Umfange behandelt werden. Hier werden wir uns auf eine Anzahl von Werken, die nach historischer und ästhetischer Hinsicht am meisten hervorragen, die eine fest in sich geschlossene Schule bilden und die den Zusammenhang mit den Werken des 12. Jahrhunderts erkennen lassen, beschränken.

Die ersten größeren plastischen Arbeiten in Sachsen, nämlich die nach Art der Trajanssäule in Rom mit einem ansteigenden Reliefstreifen versehene Bernwardsäule und die Bernwardtür in Hildesheim, beides Bronzearbeiten, stehen in engem Zusammenhange mit dem 993—1022 in Hildes-

heim regierenden Bischof Bernward. Dieser hatte seine Erziehung in Hildesheim erhalten und war dann nach einem Aufenthalt in Mainz an den königlichen Hof berufen worden, um die Erziehung Ottos III. zu leiten. Im Jahre 993 wurde er Bischof von Hildesheim.[1]) Hier wurden auf seine Bestellung die genannten plastischen Arbeiten angefertigt. Wohl hatte er selbst gelernt, technische Arbeiten herzustellen[2]), doch steht es nicht fest, ob er an den großen Bronzearbeiten auch beteiligt war. Auf diesen beiden Werken, über die wir uns kurz fassen können, da gerade eine Schrift über sie erschienen ist[3]), die zu denselben Resultaten wie wir gekommen ist, sind biblische Szenen dargestellt. Auf der Säule sehen wir das Leben Jesu von der Taufe bis zur Ankunft in Jerusalem, auf der Tür das Leben der ersten Menschen und das Leben Christi von der Verkündigung bis zu der Szene, wo Jesus Maria Magdalena erscheint.

Säule und Tür sind ungleich. Die erstere nämlich läßt aus der Art ihres Reliefs und den tief und hart eingeschnittenen Falten auf ein Steinrelief als Vorbild schließen[4]), während bei der Tür die Figuren wie angeklebt am Hintergrund hängen, dessen Verzierung durch Gebäulichkeiten und Pflanzen zu erkennen gibt, daß Miniaturen als Vorbilder gedient haben.[5]) Die Gewandbehandlung auf den Türreliefs ist unsicher. Neben vollkommen frei und natürlich wiedergegebenen Partien finden sich ganz konventionell behandelte. Vgl. die Gewandung bei dem hackenden Adam und die flatternden Mantelenden Gottvaters bei der Zusammenführung Adams und Evas. Dasselbe zeigt die Körperbehandlung. Steif und unsicher posierte Gestalten

---

[1]) Bertram: Die Bischöfe von Hildesheim. Hildesheim 1896. S. 25ff.

[2]) Beißel: Der hl. Bernward. Hildesheim 1895. S. 4.

[3]) Dibelius: Die Bernwardstür zu Hildesheim. 1907.

[4]) Ebenda S. 112.

[5]) Ebenda S. 72.

wechseln mit frei und ungezwungen bewegten. Vgl. den lahm dastehenden Adam im 1. Felde des linken Flügels mit der Eva im Sündenfall und in der Vertreibung. Ferner stehen schlechte Verkürzungen neben guten. So ist auf einigen Szenen die dem Beschauer abgewendete Seite der Figuren ganz verkümmert, während die Verkürzung des rechten Armes bei Kain in der Opferszene überzeugender ist. Wir haben demnach in den Türreliefs keinen einheitlichen Stil vor uns.

Die entwicklungsgeschichtliche Stellung der Türreliefs läßt sich nach rückwärts mit Sicherheit bestimmen. Es ist nämlich der Zusammenhang mit der vergangenen karolingischen Kunstepoche deutlich zu erkennen.[1]) So sind die Adam- und Evabilder von einer Gruppe karolingischer Handschriften abhängig, nämlich der Bamberger Alkuinbibel, der Londoner sog. Alkuinbibel, der Bibel Karls des Kahlen in Paris und der Bibel von S. Paolo. Ganze Kompositionen, z. B. das Strafgericht, die Zuführung Evas, der Sündenfall, sowie einzelne Züge, z. B. bei der Darstellung des arbeitenden Adam der höher als der rechte gestellte linke Fuß und die Gewandung, sind aus diesen Miniaturen entnommen. Diese Bibeln stammen mit Ausnahme der an letzter Stelle genannten, die in Korbie gefertigt wurde[2]), aus Tours. Doch geht diese letztere auf eine Tourer Handschrift zurück. Es muß also geschlossen werden, daß in Hildesheim eine solche aus Tours stammende Bibel vorhanden war. Bernward, der Auftraggeber, war 1007 in Tours und wird sie von dort mitgebracht haben. Demnach schließt sich die Tür, deren Gießer aus Mainz gekommen zu sein scheint[3]), wohin vielleicht auch die Einteilung der Tür deutet[4]), an die karolingische Kunst an. Über die Wirkung endlich, die diese Arbeiten auf die weitere Kunstentwicklung im 12. Jahrhundert aus-

[1]) Dibelius S. 37 ff.
[2]) Ders. S. 40.
[3]) Ders. S. 133 ff.
[4]) Ders. S. 118 ff.

geübt haben, läßt sich zunächst nur sagen, daß, von den verschwundenen Korveier Säulen abgesehen[1]), nur die Grabplatte Rudolfs von Schwaben in Merseburg als abhängig in Betracht käme. Doch zeigt diese keinen Zusammenhang mit den Hildesheimer Arbeiten. Da jedoch die übrigen vermittelnden Glieder untergegangen sein können, muß erst die nun folgende Untersuchung der Plastik des 12. Jahrhunderts zeigen, ob zwischen ihr und den Hildesheimer Gußarbeiten ein Zusammenhang besteht.

[1]) Repertorium für Kunstwissenschaft, XXX. Bd. 1907.

1. Kapitel.

Die sächsische Plastik vor dem Auftreten der Freistatue.

Die im 12. Jahrhundert vor dem Auftreten der Freistatue entstandenen Werke der sächsischen Plastik finden sich in Niedersachsen und am Harz. Es sind Stuckreliefs, Stein- und Bronzegrabplatten. Sie sind zuerst von Goldschmidt[1]) in seinen „Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur" behandelt worden. Diese Werke scheidet er in drei Gruppen. Die älteste[2]) besteht aus 3 Grabsteinen in Quedlinburg, der Bronzeplatte des Friedrich von Wettin in Magdeburg, 9 Stuckfiguren im nördlichen Seitenschiff der St. Michaelskirche in Hildesheim, den Figuren von der Empore in Gröningen (jetzt im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin), und mehreren Stuckarbeiten zu Gernrode. Bei allen diesen wird der Faltenwurf durch eingeritzte Linien wiedergegeben, die Körper sind steif. Die zweite Gruppe setzt sich aus folgenden Werken zusammen[3]): dem Grabstein des Adelog in Hildesheim, dem der Äbtissin Agnes, einer zweiten Bronzeplatte in Magdeburg, dem Tympanon des Nordportales an St. Godehard zu Hildesheim, den Chorschrankenfiguren von St. Michael in Hildesheim und den Apostelfiguren an den Chorschranken der Liebfrauenkirche zu Halberstadt. Alle diese Werke suchen sich von den „steifen und schematischen, leblosen Formen freizumachen" und erstreben

[1]) Jahrbuch d. Kgl pr. Kunstsammlungen. XX., XXI., XXIII. Bd.
[2]) Studien S. 5 f. (Nach dem Separatabdruck. Berlin. Groote 1902.)
[3]) Studien S. 9 ff.

Ausdruck und natürliche Anordnung der Gewandung. Dieser Stil dauert von 1190 bis 1210. Aus ihm entwickelt sich ein dritter, der eckige und scharfbrüchige Falten ausbildet. Hierhin gehören die Grabdenkmäler Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin in Braunschweig, des Dedo und seiner Gemahlin in Wechselburg und Wiprechts von Groitzsch in Pegau, eine Grabplatte aus Quedlinburg und schließlich die Engel in den Wandzwickeln zu Hecklingen. Alle diese Monumente setzt Goldschmidt[1]) in die 20er Jahre des 13. Jahrhunderts.

Diese Einteilung läßt den Zusammenhang zwischen der Plastik des 12. und der im Beginn des 13. Jahrhunderts einsetzenden Monumentalplastik nicht erkennen, auch sind einige Werke falsch datiert. Daher ist im folgenden eine andere Einteilung gewählt, die den Stoff systematisch gliedert, obwohl so zeitlich zusammengehörige Werke getrennt werden.

Die plastischen Arbeiten des 12. Jahrhunderts lassen sich in zwei Gruppen sondern. Die eine, deren Glieder in Quedlinburg, Gernrode und Hildesheim sind und die vorzüglich aus Grabplatten besteht, bildet ihre Figuren in statuarischer Ruhe streng frontal. Allmählich löst sich die Gebundenheit der Erscheinung. Sie bereitet die frontale Freistatue vor. Die andere Gruppe, deren Glieder sich in Gröningen, Gernrode, Halberstadt und Hildesheim finden, zeigt wenig von der Gebundenheit der ersten Gruppe, vielmehr erstrebt sie, wenn auch anfangs noch in geringerem Grade, Lebhaftigkeit in Auffassung und Stil. Wir finden demnach in der sächsischen Plastik dieselben Gegensätze, wie sie in der antiken Plastik etwa die bewegte Nike von Delos und die archäischen Apollostatuen verkörpern.

Die in stilistischer Hinsicht altertümlichsten Glieder der erstgenannten Entwicklungsreihe sind drei Grabsteine in der Schloßkirche zu Quedlinburg. Sie sind für drei Äbtissinnen bestimmt. Die Verstorbene liegt allemal voll-

[1]) Studien S. 18f.

ständig rundplastisch gearbeitet in einer Vertiefung des Steines. Sie tragen weiche Unterkleider und aus steifem dickem Stoff bestehende Oberkleider. Letztere sind mit Bordüren versehen. Um den Kopf ist noch ein Tuch gewunden. In den Händen halten sie Gebetbücher. Auf dem Rand des Steines ist eine Inschrift, die gelegentlich der Datierung genannt werden wird, und ein ringsherum laufendes Ornament eingemeißelt.

In diesen Grabsteinen müßten wir, eine ununterbrochene und konsequente Weiterentwicklung seit den Hildesheimer Gußarbeiten vorausgesetzt, den Fortschritt eines Jahrhunderts sehn können. Suchen wir die Absichten des Künstlers und die stilistischen Eigentümlichkeiten der Werke herauszufinden, um uns über ihre historische Stellung klar zu werden.

Die Absicht des Künstlers war, wie aus den Gebärden zu entnehmen ist, die Verstorbene in hoheits- und würdevoller Stellung abzubilden, obwohl die typische Wirkung zum größten Teil auf die Unbeholfenheit des Meisters zurückgeht. Von der temperamentvollen Art, die sich in den Hildesheimer Gußarbeiten bemerkbar machte, ist hier nichts mehr zu sehn.

Die Gewandung ist durch Beeinflussung von Seiten der Kleinplastik[1]) byzantinisch stilisiert. In ihr will der Künstler mit linearen Mitteln die einzelnen Körperteile scharf absondern, um den Mechanismus des menschlichen Körpers zu zeigen. So sind durch tiefe Einschnitte die Beine klar hervorgehoben. Ebenso setzt der Unterleib sich deutlich gegen Oberleib und Oberschenkel ab, auch die Kniegelenke sind angedeutet. Man sieht, der Künstler möchte die Struktur und die Gelenke des Körpers wiedergeben. Jedoch sind die Mittel zu beschränkt, um eine plastische Wirkung hervorzurufen, da der Meister nur ornamental mit eingegrabenen

[1]) Vgl. Sitzungsber. der Berliner kunsthistorischen Gesellschaft vom 11. Mai 1906. Hier wird durch Kreutz der Stil der Grabsteine auf die Werkstatt des Rogkerus von Helmwardshausen zurückgeführt.

Zickzack-, geraden und Kreislinien arbeitet. Ein Fortschritt gegenüber den Hildesheimer Arbeiten des 11. Jahrhunderts kann also auch in stilistischer Hinsicht nicht behauptet werden. Somit sind die Hildesheimer Arbeiten auf die Entwicklung des 12. Jahrhunderts nicht von Einfluß gewesen. Vielmehr setzt mit diesen Quedlinburger Arbeiten eine neue Stilbildung im Anschluß an die Metallplastik ein. Noch in weiterer Hinsicht sind diese Monumente für die Stilentwicklung wichtig: Wir finden hier zum ersten Mal in Sachsen das Prinzip, sich so streng innerhalb der Grenzen, die durch die Blockform gegeben sind, zu halten und ihr die Komposition anzupassen, daß die am meisten herausragenden Körperteile nicht angestückt zu werden brauchten. Den Zwang, der dadurch dem Künstler auferlegt wurde, konnte dieser zunächst noch nicht überwinden. So ist bei einer der drei Äbtissinnen, die den Arm zum Segnen erhebt, dieser ganz unnatürlich zur Seite erhoben.

Die Entstehungszeit der Grabsteine läßt sich annähernd bestimmen: die Inschriften zeigen den Namen und den Todestag der Äbtissinnen an. Auf dem ersten steht am unteren Rande: XVIIII Kal. Febr. Hathelheidis abbatissa obiit. Also eine Äbtissin Adelheid liegt hier begraben, die an einem 14. Januar (ohne Todesjahr) gestorben war. Nun wurde am 14. Januar in Quedlinburg der Todestag einer Äbtissin Adelheid[1]) gefeiert, die, wie aus dem Vergleich mit einem Essener Nekrolog hervorgeht, mit der ersten dieses Namens identisch ist.[2]) Diese ist nach den Altaicher Annalen 1045 gestorben.[3]) Demnach ist der Grabstein nach dem 14. Januar 1045 gesetzt worden. Der zweite Grabstein trägt die Inschrift: III. Idus Julii Beatrix abbatissa obiit. (Wieder ohne Jahr.) Beatrix hieß die Nachfolgerin der Adelheid I. Sie lebte bis 1062.[4]) Ihr gehört der Grab-

[1]) Erath: Codex diplomaticus Quedlinburgensis, S. 907.
[2]) Zeitschrift des Harzvereins: 1875, S. 476.
[3]) Ebenda.
[4]) Ebenda, S. 477f.

stein an, denn es gibt nur noch eine zweite Beatrix unter den Quedlinburger Äbtissinnen (1138—60), die nicht in Betracht kommt, da sie in Kloster Michaelstein begraben ist.[1]) Auf dem dritten Stein endlich steht: III. idus Januarii Hathelheidis abbatissa obiit. Adelheid II. hieß die Nachfolgerin der Beatrix, die 1063 in Urkunden erwähnt wird[2]), ferner 1090 noch einmal vorkommt[3]), wo die Ermordung des Ekbert von Meißen auf sie zurückgeführt wird.[4]) Doch ist ihr Todesjahr und ihr Todestag unbekannt, sodaß nur eine Wahrscheinlichkeit dafür spricht, daß ihr die dritte Grabplatte angehört. Ob nun die drei Grabsteine allemal nach dem Tode der betreffenden Äbtissinnen angefertigt worden sind, oder zu derselben und späterer Zeit, bliebe noch zu untersuchen. Für die Entstehung in Intervallen spricht die genaue Angabe der Daten und der Namen, die freilich auch später nachträglich nach einem alten Nekrolog eingemeißelt werden konnten. Andererseits gewinnt die Annahme, daß alle drei Steine zu einer Zeit, etwa beim Tode der dritten Äbtissin, bestellt und angefertigt wurden, Gewißheit, wenn man den Stil derselben betrachtet. Bei einem Intervall von zirka 50 Jahren müßten stilistische und technische Unterschiede vorhanden sein. Die drei Steine zeigen aber eine ganz gleichmäßige Behandlung. Daher ergibt sich, daß sie zusammen entstanden sind, und zwar frühestens nach dem in den neunziger Jahren erfolgten Tod der Adelheid II. Da nun nach dem Brande von 1070 eine Neuweihe anno 1129 erfolgte[5]), so ist wohl der Schluß berechtigt, daß die Anfertigung der drei Grabsteine damals, d. h. um das erste Drittel des 12. Jahrhunderts erfolgt sei, wie schon Goldschmidt berechnete.

Verwandt mit ihnen ist eine Anzahl von Stuckfiguren

[1]) Zeitschrift des Harzvereins 1875.
[2]) Erath S. 63.
[3]) Zeitschrift des Harzvereins: 1875, S. 478.
[4]) MG. Ss. V. 450.
[5]) MG. Ss. VI. 766. Annalista Saxo. Notiz zum Jahre 1129.

über den Kapitellen des nördlichen Seitenschiffes der St.-Michaelskirche zu Hildesheim. Die Figuren stellen die Frauen der Seligpreisungen dar. Sie tragen lange bis zum Boden fallende Gewänder und um den Kopf eine Pänula. Sie sind alle streng frontal und in schlanken Proportionen gebildet. Zeigt sich auch in diesen Figuren das Bestreben, Leben und Mannigfaltigkeit durch Gebärden zu erreichen, z. B. durch das Aufheben der Hand, Weisen des Schriftbandes usw., so ist doch die Auffassung wie in Quedlinburg starr und typisch. Auch in der Gewandbehandlung ist der Zusammenhang mit den Grabsteinen nicht zu verkennen. Da sind die gleichen senkrechten Falten, die rein linearen Mittel, durch die der Künstler die plastische Wirkung hervorbringen will, besonders am Unterleib.

Dieser stilistischen Verwandtschaft zufolge sind die Hildesheimer Frauengestalten etwa in derselben Zeit wie die Quedlinburger entstanden. Andere Daten fehlen leider[1]).

Einen Fortschritt in der Bildung der frontalen, stehenden menschlichen Figur bedeutet ein Grabstein der Gernroder Kirche. In das südliche Seitenschiff der dortigen Cyriacuskirche sind mehrere Kapellen eingebaut. An der Westwand der einen, der Bußkapelle, ist der Grabstein einer verstorbenen Frau eingemauert. Diese steht auf einer niedrigen Platte in voller Breitansicht. Die eine Hand legt sie auf die Brust, mit der anderen macht sie eine segnende Gebärde. Der Kopf ist geradeaus gerichtet. Trotz alles Typischen und Starren ist der Ausdruck mild und zeigt nur noch wenig von der fast drohenden Würde der Quedlinburger Äbtissinnen.

Die senkrechten Gewandfalten erscheinen leise geschwungen, auch wirken sie weniger linear. Hier und da erstrebt der Künstler plastische Wirkung, z. B. an dem über die Brust herunterhängenden Gewandzipfel. Der Stoff schmiegt sich den Gliedern unmittelbarer an.

[1]) Wegen dieser Verwandtschaft erscheint mir Goldschmidts Datierung (Studien S. 7), der sie 1164 setzt, zu spät.

Die Körperformen und Gelenke sind unter dem Gewand deutlicher betont als in Quedlinburg. Bei letzteren Grabsteinen sah man schon, wie die Beine und die Knie ansetzten, hier dagegen macht sich ein viel reiferes Gefühl für plastische Wirkung geltend, und endlich ist das Nackte weich und rundlich behandelt. Trotz aller Schwächen, wie sie die schematisch nebeneinander gestellten Beine und die viel zu kleinen Füße noch bieten, bedeutet somit dieser Grabstein gegenüber den Quedlinburger und Hildesheimer Arbeiten einen erheblichen Fortschritt.

Einer Notiz zufolge[1]) hat anno 1136 der Bischof Rudolf v. Halberstadt auf Veranlassung der Äbtissin Hedwig III. eine Kapelle zu Ehren des Evangelisten Johannes und anderer Heiliger geweiht. Dies bezieht sich sicher auf unsere Kapelle, denn die Figuren der beiden heiligen Johannes sind in den Ornamenten angebracht, die die Außenseite schmücken. Abgesehen aber davon, daß die Quelle der Notiz nicht angegeben ist, kann die Grabplatte später eingemauert sein. Wahrscheinlicher ist, daß wir hier die nach 1150 verstorbene[2]) Äbtissin Hedwig III. vor uns haben, nach deren Tode die Abtei rasch in Verfall geriet.[3]) Diese Annahme gewinnt an Sicherheit durch die stilistische Verwandtschaft dieses Grabsteines mit der Bronzeplatte des Friedrich von Wettin in Magdeburg.

Der Bischof liegt in Alba und Kasel auf einer Platte. die eine Hand preßt beinahe krampfhaft den Bischofsstab an den Leib, während die andere eine segnende Gebärde macht.

Die Auffassung ist befangen und wenig lebendig, die Bewegung ist steif.

Doch ist, wenn auch mit äußerlichen Mitteln, nämlich durch die schwungvolle, ja elegante Linienführung, in der Gewandung ein gewisses Leben angestrebt, wie dies die vom

[1]) Puttrich: Denkmäler der Baukunst in Sachsen I. Bd. S. 31.
[2]) Heinemann: Stiftskirche zu Gernrode. S. 17.
[3]) Ebenda S. 18.

rechten und linken Arm herunterfallenden Säume und die unteren Abschlüsse der Kasel zeigen.

Das Nackte, besonders Wangen, Mund und Nase, ist naturwahr und kräftig behandelt.

Die Inschrift gibt als den Todestag des Bischofs den 15. Januar an. An diesem Tage ist Friedrich von Wettin 1152 gestorben.[1]) Somit ist diesem nach 1152 diese Platte gesetzt worden. Daß sie aber bald nach dem Tode des Erzbischofs angefertigt wurde, zeigt ein Vergleich[2]) mit den in den fünfziger Jahren entstandenen Korssun'schen Türen[3]) in Nowgorod. Nehmen wir 1160 als äußersten Termin an, so ergibt sich für die Gernroder Grabplatte als Entstehungszeit Anfang bis Mitte der fünfziger Jahre des 12. Jahrhunderts.

Eine weitere Stufe in der Entwicklung der frontalen menschlichen Figur können wir in einer zweiten Grabplatte der Gernroder Siftskirche sehn. Es ist die Stuckfigur eines Bischofs, der, in Unterkleid mit darüber geworfener, bordürengeschmückter Kasel gekleidet, das rechte Bein etwas zurücksetzt. Zwei Stäbe hält er, einen quer über den Leib, den anderen senkrecht.

Die Absicht des Künstlers war augenscheinlich, seinem Werk Leben zu geben, wie die Schrägstellung der Füße das erkennen läßt.

Die Gewandung ist, ähnlich der Magdeburger Bronzeplatte, schwungvoll. (Vgl. die Falten der Kasel und des linnenen Untergewandes.) Jedoch ist sie, da der Stuck keine so scharfe Behandlung zuläßt wie die Bronze, nicht so fein durchgeführt.

In der Behandlung des Nackten zeigt sich ein Fort-

[1]) Goldschmidt: Studien S. 6 f. Zu demselben Resultate kommt Hasak in der Zeitschrift für christliche Kunst. XX. Jahrg. — v. Mülverstedt: Reg. archiepisc. Magdeb. I. Bd. S. 504. — MG. Ss. XVI. S. 191: Ann. Magdeburg.

[2]) Goldschmidt: Studien S. 6.

[3]) Adelung: Die Korssun'schen Türen in Nowgorod. Berlin 1823.

schritt. Die Hände sind weich modelliert und sind gelenkiger.

Wegen der Verwandtschaft dieser Stuckfigur mit der Grabplatte Friedrichs von Wettin wird auch dieses Werk um 1160 entstanden sein.

In dieselbe Entwicklungsreihe wie die bisher besprochenen Grabplatten gehören die Stuckreliefs an den Chorschranken von St. Michael in Hildesheim, Maria mit dem Kind und sechs Heiligen, darunter Bernward, darstellend. Mit Ausnahme einer einzigen, die parallel dem Reliefgrund einherschreitet, sind die Figuren wieder frontal gestellt.

Infolge des leeren Gesichtsausdruckes und der steifen Kopfhaltung wirken sie leblos, was am meisten bei Maria hervortritt.

In der Komposition läßt sich der innere Zusammenhang mit den Grabsteinen in Quedlinburg, Gernrode und Magdeburg erkennen. Einmal in der völligen Frontalität. Besonders die dritte Figur von links beweist, daß der Künstler keine Übung darin hatte, starke Drehungen und Überschneidungen darzustellen. Hier ist ihm die Drehung des Körpers, der Übergang aus der frontalen in die Profilstellung mißlungen, wie aus der Unklarheit in der Hüften- und Unterleibspartie hervorgeht. In der Anordnung der Gliedmaßen strebt der Künstler möglichst nach Einfachheit, eine Eigenschaft, die wir bei den Grabplatten auch schon bemerkten. Entweder stehen beide Beine gleichmäßig nebeneinander (Madonna) oder ein Bein ist vorgesetzt. So bei der zweiten Figur von links, die ihrem Ursprunge noch auf eine antike Rhetorenstatue zurückgehen mag.

Die Gewänder legen sich eng an den Körper und lassen seine Formen klar und plastisch hervortreten. Dabei sind die Falten schwungvoll, doch wenig kräftig geführt (zweite Figur von links). Der Kontur ist einfach. Daß keine großzüge Wirkung entsteht, verhindern die vielen ausspringenden Linien. Zudem ist die Zeichnung kraftlos.

Ferner vermochte der Meister keine Verkürzungen darzustellen, was er offenbar einsah. Daher sucht er sie nach Möglichkeit zu vermeiden. (Vgl. die erste, fünfte, letzte Figur.) Die wenigen Verkürzungen, die der Künstler versucht, sind völlig mißlungen. Vgl. den rechten Arm des zweiten von links.

Die Entstehungszeit der Reliefs versuchte Goldschmidt[1]) nach dem am äußersten Ende rechts stehenden Bernward zu bestimmen. Da ein Nimbus sein Haupt umgibt, folgerte er, die Arbeiten seien nach der Heiligsprechung Bernwards 1193 entstanden. Doch wurde schon 1150 erlaubt, Bernward als Heiligen zu verehren, und 1159 kommt er schon mit Titel und Nimbus eines Heiligen vor.[2]) Daher kann das Jahr der Heiligsprechung nicht als terminus p. qu. für die Bestimmung der Entstehungszeit genommen werden. Infolge dessen müssen andere diesem Werk nahestehende Arbeiten zur Datierung herangezogen werden.

Ein den Chorschrankenreliefs verwandtes Werk ist die Bronzeplatte eines anderen Bischofs im Magdeburger Dom. Die Figur des Verstorbenen ist in Hochrelief ausgeführt. Die Füße stehen wieder auf einer Platte parallel nebeneinander. Die Kleidung ist die übliche: Alba, Kasel und Stola. Mit der Rechten hält der Bischof einen Stab, mit der Linken ein Buch.

Mit der starren Auffassung, wie sie sich z. B. an der Haltung der Hände erkennen läßt, kontrastiert die Gewandbehandlung mit ihrem Streben nach glattem Umriß und weicher, runder Faltenwirkung. Die Säume des Gewandes neben den Füßen erscheinen elegant geschwungen, ebenso der vom Ellbogen heruntergehende Kontur. Doch beeinträchtigt diese Eigenschaft nicht, wie bei Friedrich von Wettin, die Natürlichkeit der Faltenwirkung.

Die Wiedergabe des Nackten ist weich, wie die Modellierung von Gesicht und Händen erkennen läßt.

[1]) Studien S. 10.

[2]) Lüntzel, Der hl. Bernward, S. 75f.

Da das Werk in der Behandlung fortgeschrittener ist als die Grabplatte des Friedrich von Wettin, so wird sein 1192 verstorbener Nachfolger Wichmann hier dargestellt sein.[1]) Dafür spricht das von der Inschrift erhaltene Wort pacifex, denn Wichmann wird ähnlich genannt.[2]) Demnach ist das Werk um 1200 entstanden. Um dieselbe Zeit sind die Hildesheimer Reliefs entstanden, da sie stilistisch mit der Grabplatte Wichmanns verwandt sind.

Gleichzeitig mit diesem Grabmal soll nach Goldschmidt[3]) das Grabmal der 1203 verstorbenen Äbtissin Agnes in Quedlinburg sein. Jedoch läßt sich aus der vorgeschrittenen Behandlung der Falten, die sich schon vollplastisch zeigen, verbunden mit der geringen Tüchtigkeit in der Wiedergabe des Nackten, der Hände und des Gesichtes, auf einen viel später als 1203 lebenden handwerksmäßig arbeitenden Künstler, der wohl die Gewandung, aber nicht das Nackte wiederzugeben verstand, schließen. Dafür spricht noch, daß die Figur schon als Statue gedacht ist, wie die unter den Füßen befindliche Platte zeigt. Diese Platte beweist auch, daß die Figur ziemlich spät entstanden ist, denn anfangs, im Beginne des 13. Jahrhunderts, finden wir die Statuen immer auf symbolischen Tieren und kleinen menschlichen Figuren als Sockeln stehen, erst später auf solchen Platten (Paris, Bourges, Trier). Es ist daher schon die Kenntnis der entwickelten statuarischen Plastik vorauszusetzen, die aber um diese Zeit in Sachsen noch nicht vorhanden war.

Schließlich gehört in diese Entwicklungsreihe noch das Tympanon über der Tür des nördlichen Seitenschiffes von St. Godehard. Es enthält drei Figuren, Christus zwischen dem Patron der Kirche, dem hl. Godehard und einem anderen Heiligen. Ersterer steht in Breitansicht da, eine Hand segnend erhoben. Die andere hält ein Buch. Der Gesichts-

---

[1]) Studien S. 7.
[2]) Zeitschrift für christliche Kunst. XX. Jahrg.
[3]) Studien S. 9.

typus zeigt den griechischen Christustypus.[1]) Die beiden anderen Heiligen sind ebenfalls in Frontansicht dargestellt, doch wenden sie den Kopf nach Christus hin und erheben fürbittend die eine Hand.

Die Auffassung der drei Figuren ist wenig lebendig, wie besonders bei Christus zu beobachten ist, bei dem allerdings die Tradition zäher nachwirkt.

Der Künstler hatte zwei Aufgaben zu lösen, erstens die Figuren zu einer Gruppe zu vereinigen, und zweitens sie in den Halbkreis hinein zu komponieren. Die Verbindung der zwei Nebenfiguren mit der Hauptfigur ist nur durch die erhobenen Hände und die scharfe Drehung des Kopfes hergestellt. Der Grund dafür, daß der Künstler die Figuren nicht durch die Wahl einer Schrägansicht zusammenordnete, ist wohl darin zu suchen, daß er die dabei entstehenden Verkürzungen nicht überwinden konnte. Insofern gehört er also in diese Entwicklungsreihe, ebenso wie der Meister der Hildesheimer Reliefs, der auch die Figuren möglichst in frontaler Stellung und unter Vermeidung von Verkürzungen gab. Dann hat der Künstler entsprechend der Rundung des Tympanons Christus bis zum Gürtel, die beiden anderen aber bis unterhalb des Rippenansatzes dargestellt und erreicht damit, daß sie sich der Hauptfigur unterordnen und zugleich dem Raum einfügen.

Die Gewandbehandlung ist dem Stoffcharakter entsprechend weich, wie besonders die Brustpartie der beiden Heiligen zeigt. Das Werk offenbart ein vorgeschritteneres Gefühl für plastische Wirkung, wie an dem Überwurf des rechten Ober- und Unterarmes zu sehen ist.

Die Behandlung des Nackten verrät große Naturkenntnis (vgl. die Augenpartie bei allen Figuren), doch ist die Ausführung derb und hart.

Für die Datierung fehlt jeder Anhalt. Goldschmidt[2])

---

[1]) Studien F. 9 u. 10.

[2]) Studien S. 9f.

setzt das Tympanon um 1200 an, zusammen mit dem Grabmal des Adelog in Hildesheim. Adelog starb 1190 und sein Grabmal wird von Goldschmidt in dieselbe Zeit wie das der Äbtissin Agnes († 1203) in Quedlinburg und das Bronzegrabmal Wichmanns in Magdeburg gesetzt. Doch darf die Grabplatte der Agnes, wie oben gezeigt, nicht so früh datiert werden. Ferner ist das Grabmal Wichmanns in jeder Beziehung archaischer als das Tympanon, das also später fällt. Das Grab des Adelog schließlich ist sicher aus einer viel späteren Zeit. Das folgt aus der Inkongruenz zwischen dem plastisch empfundenen Gesicht und der rein linear wiedergegebenen Gewandung und aus den schlecht gearbeiteten Ohren. Somit kann dieses Grabmal als Anhaltspunkt für die Datierung des Tympanons nicht benutzt werden. Wir sind auf den Stil allein angewiesen. Aus der vorgeschrittenen Naturbeobachtung, verbunden mit der geringen Feinheit der Wiedergabe, ist zu schließen, daß das Tympanon von einem später, etwa um 1240—50 lebenden handwerklicheren Meister angefertigt worden ist.[1])

Fassen wir nunmehr das über diese erste Entwicklungsreihe Gesagte zusammen. Die Aufgabe, die frontal gestellte menschliche Figur zu bilden, wird zuerst bei Grabplatten gestellt (vgl. die Grabsteine in Quedlinburg). Die Bronze- und Stuckplastik greift dieses Thema auf und bei den nun entstehenden Hochreliefs läßt sich das Streben nach immer lebendigerer Wirkung und immer größerer Weichheit im Ausdruck wie in der Gewand- und Formenbehandlung verfolgen. Zugleich werden die Figuren statuarischer konzipiert. Mit der Wahl des Hochreliefs und einer derartigen Auffassung war es bis zur Freiplastik nur ein Schritt. Ehe jedoch zur Untersuchung von Entstehung und Ausbildung der statuarischen Plastik übergegangen werden kann, möge zunächst die zweite Entwicklungsreihe der Stuckplastik klargelegt werden.

[1]) So auch Bode: Deutsche Plastik, S. 42.

Zu dieser zweiten Entwicklungsreihe gehören die Stuckfiguren aus Gröningen[1]), dann ein Engel in Gernrode, die Chorschrankenreliefs in Halberstadt, die Engel und eine Heiligenfigur von den Hildesheimer Chorschranken und endlich die Engel in Hecklingen.

Die erstgenannten Figuren aus Gröningen sind die altertümlichsten dieser Gruppe. Christus sitzt als Weltenrichter auf einem Regenbogen und neben ihm befinden sich rechts und links die 12 Apostel. Christus ist mit Unterkleid, das die rechte Brust freiläßt und bis auf den Boden herabfällt, ferner mit einem kurzen Rock, der von der Brust bis unterhalb der Knie reicht, bekleidet. Über der linken Schulter und den beiden Armen hängt ein Überwurf. Die Apostel sind in fürbittender Haltung dargestellt, teils weisen sie auf Christus oder heben wie entsetzt die Hände auf, wieder andere schauen auf das Schauspiel, das sich auf der Erde vollzieht, herunter.

Trotz aller Altertümlichkeit treten hier schon die Keime der späteren Entwicklung hervor. So ist in der Auffassung Abwechslung erstrebt. Keine einzige Gebärde der Hände ist wiederholt.

Der Gewandstil, der auf die Kleinkunst zurückgeht[2]), weist Schwung und Eleganz der Linienführung auf.

Die Behandlung des Nackten ist derb, wie die jeder plastischen Feinheit entbehrende Modellierung der Hände und des nackten Oberkörpers Christi zeigt. Die Verkürzungen sind nicht gut gelungen.

Die Entstehungszeit wird von Goldschmidt[3]) durch einen Vergleich mit den Stuckfiguren der Frauen im Seitenschiff von St. Michael in Hildesheim bestimmt, die nach ihm um 1164 entstanden sind. Da die Gröninger Figuren in der Auffassung lebhafter sind als die der Frauen, sind sie nach

[1]) Jetzt im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin.

[2]) Vgl. Berliner kunsthistorische Gesellschaft 1906. Bericht vom 11. Mai.

[3]) Studien S. 8.

Goldschmidt um 1170 zu datieren. Doch sind die Figuren in St. Michael erheblich älter, wie durch einen Vergleich mit den Quedlinburger Grabsteinen gezeigt wurde. Daraus, sowie aus dem nun zu erwähnenden Monument ergibt sich eine frühere Datierung.

Die Fragmente eines ehemals zu einem Grabe Christi gehörenden Skulpturenzyklus in der Bußkapelle zu Gernrode ermöglichen es, die Entstehungszeit der Gröninger Figuren zu bestimmen. Es ist dort ein Engel erhalten, der vor dem Grabe Christi sitzend gedacht ist. Über sein linkes Bein ist ein Spruchband mit der Inschrift: Sur-rex-it-non-est-(hic) gelegt.

Der Stil der Gewandung zeigt denselben eleganten Zug der Linien, wie wir ihn bei der Gröninger Empore bemerkten. Charakteristisch sind die Falten am Unterschenkel und die Art, wie sich das Gewand über die Füße legt. Doch ist die Behandlung weit vorgeschrittener als in Gröningen. Die einfache plumpe Kraft der Emporenfiguren ist einer Feinheit gewichen, die man gothisch nennen könnte. Die Verkürzungen jedoch werden auch bei dem Engel in Gernrode nicht überzeugend gegeben.

Dieser Engel nun zeigt in der Gewandbehandlung eine solche Verwandtschaft mit der in derselben Kapelle sich findenden, bei Gelegenheit der ersten Entwicklungsreihe behandelten Stuckfigur eines Bischofs, daß mindestens dieselbe Entstehungszeit angenommen werden muß. Da die Bischofsfigur um 1160 entstanden ist, fallen die übrigen Skulpturen der Kapelle in dieselbe Zeit. Weiterhin können wir auf die Gröninger Figuren den Rückschluß machen, daß sie wegen ihrer Altertümlichkeit vor 1150 entstanden sind, vielleicht nicht viel später als die Quedlinburger Figuren. Damit ist zugleich der Beweis erbracht, daß die beiden Richtungen in der sächsischen Plastik, die eine frontale und fast bewegungslose Figuren schaffend, die andere in Stil und Auffassung lebhafte, nebeneinander herlaufen. Ja, wir können noch weiter gehen. Bei der Stuckfigur des Bischofs

in Gernrode und dem Friedrich von Wettin stellten wir zuerst einen für die Grabplatten neuen, eleganten Stil fest. Da dieser aber schon vorher bei den Gröninger Figuren zu finden ist, können wir schließen, daß er sehr wahrscheinlich von der jetzt besprochenen Entwicklungsreihe auf die Grabplatte übertragen worden ist.

Die Figur des Engels in Gernrode bildet den Übergang zu dem größten Meister innerhalb dieser Gruppe.

In der Liebfrauenkirche zu Halberstadt finden sich an den Chorschranken 14 sitzende Heiligenfiguren in Hochrelief. Die Chorschranken dienten dazu, den Chor, in dem die Kanoniker ihre Gebete verrichteten, von dem Volke abzuschließen. Sie wurden mit Malereien oder Bildwerken verziert. In der Halberstädter Kirche ist auf der Nordseite des Querschiffes Christus mit sechs Aposteln, auf der Südseite Maria mit den übrigen sechs Aposteln dargestellt. Christus sitzt auf einer breiten, fast niedrigen Bank, dem Beschauer die volle Breitansicht zukehrend. Die eine Hand hebt er zur Erteilung des Segens, die andere stützt sich auf ein auf dem Oberschenkel ruhendes Buch. Seine Kleidung besteht aus Untergewand und einem in mannigfachen Windungen über Arme und Beine heruntergleitenden Überwurf.

Die Auffassung ist noch altertümlich befangen. Dies muß besonders im Vergleich zu der lebhaften bewegten Nachbarschaft auffallen, und es ist sicher die Absicht des Künstlers gewesen, durch die ernste Haltung Christi auf den Beschauer zu wirken. Diese Absicht trat auch schon bei der Madonna an den Chorschranken von St. Michael zu Hildesheim hervor, die von allen Figuren die starrste und typischste ist. Christus ist als zierlicher Mann mit kleinem Kopf, kleinen Händen und Füßen und schlankem Körperbau aufgefaßt, eine Auffassung, die auch schon bei dem Engel der Gernroder Grabeskapelle vorhanden war.

In der Gewandbehandlung ist ebenfalls die Verwandtschaft mit der genannten Figur erkennbar. Feine, elegante Linien sind zur Verwendung gekommen. Doch ist bei

Christus die Führung der Linien noch energischer, an einigen Stellen, z. B. den geschwungenen Falten des Überwurfs am linken Arm von einer leidenschaftlichen Bewegung. Goldschmidt[1]) hat durch Vergleich mit byzantinischen Elfenbeinreliefs gezeigt, daß die Motive von diesen entlehnt sind, aber auch, wie sie ihre Vorbilder an Lebendigkeit und Bewegung übertreffen.

In der Komposition tritt das Bestreben hervor, durch verschiedene Höhenlage der Knie und die sich daraus ergebenden Faltenschiebungen auf dem linken Oberschenkel eine gewisse Mannigfaltigkeit hervorzurufen.

Manche Schwäche läßt sich in der Wiedergabe der Verkürzungen erkennen. Vgl. den linken Oberschenkel und den linken Unterarm. Darin erinnert die Figur an den Gernroder Engel. Dagegen ist in der Modellierung ein Fortschritt zu bemerken, besonders in der Art, wie Brust und Schultern durch das weich anliegende Gewand hindurchscheinen.

Die rechts von Christus sitzenden Apostel sind in der Komposition lebhafter als Christus selbst. So finden sich bei dem zweiten zwei verschiedene Richtungsachsen, indem hier Oberkörper und Kopf nach rechts, die Beine nach der entgegengesetzten Seite gewendet sind.

In der Gewandbehandlung stimmen diese drei Figuren mit Christus überein. Auch bei ihnen ist der dünne Stoff, der die Glieder durchschimmern läßt, verwendet, und die Linien sind schwungvoll und energisch gezogen.

Die Schwächen in der Formenbehandlung kehren ebenfalls hier wieder. Ober- und Unterarm stehen in keinem Verhältnis (erste Figur), oder der rechte Arm ist überhaupt verkrüppelt (zweite Figur). Die Verkürzung der beiden Oberschenkel ist beim ersten Apostel mißglückt. Doch sind andererseits dieselben Feinheiten wie bei Christus zu bemerken, z. B. in der Modellierung der Köpfe und der Schultern.

---

[1]) Studien S. 14f.

Eine Gruppe für sich bilden die drei übrigen Apostel. Der links neben Christus sitzende bietetet dem Beschauer den Oberkörper en face dar. Die Beine dagegen sind schräg nach rechts hinüber gesetzt.

Die Komposition ist weit kühner als bei der ersten Gruppe, indem die Frontalität verlassen und eine malerische Haltung erstrebt wird.

Die Gewandbehandlung ist den ersten vier Figuren verwandt. Beide Male finden wir den großen Wurf der Gewandung und die schwungvoll gezogenen Falten. Doch sind auch Unterschiede vorhanden. Bei der Figur links von Christus wirkt alles plastischer. Vgl. deren linke Ärmelöffnung mit einer entsprechenden Partie bei einer Figur der ersten Gruppe. Dasselbe ist auch in der Behandlung der einzelnen Falten zu bemerken. Da sie tiefer unterschnitten sind und daher kräftigere Schatten werfen, wirken sie weniger linear. Ein Vergleich der Säume zeigt den Fortschritt.

Auch in der Wiedergabe der Verkürzungen ist eine Änderung eingetreten. Diese werden besser beherrscht. In der Behandlung des Nackten ist mit sicherem Gefühl das für die Wirkung Entscheidende hervorgehoben, z. B. der rechte Unterarmmuskel, der bei der ersten Gruppe niemals angegeben ist. Trotz dieser Fortschritte lassen jedoch die zarten, feinfingrigen Hände erkennen, daß wir denselben Künstler wie vorher hier anzunehmen haben.

Der als zweiter links von Christus sitzende Apostel steht dem zuletzt besprochenen in der Kühnheit der Komposition und der plastischen Wirkung der Gewandung nahe.

Der dritte Apostel endlich ist frontal komponiert. Doch wirkt er trotzdem sehr lebendig, weil er, wie um aufzuspringen, einen Fuß zurückgesetzt hat. Die Gewandung ist bei ihm ebenso temperamentvoll und plastisch empfunden wie bei den beiden letzten Figuren. Darin und in der besseren Wiedergabe der Verkürzungen bedeutet er gegenüber der zuerst behandelten Gruppe einen Fortschritt.

Es lassen sich demnach an der nördlichen Chorschranke zwei Gruppen scheiden, von denen die zuletzt behandelte die fortgeschrittenere ist. Doch haben wir in der zweiten Gruppe denselben Meister vor uns wie in der ersten Gruppe, da keine prinzipiellen, sondern nur graduelle Unterschiede zu konstatieren waren. Der Meister hat sich also über der Arbeit zu größerem Können und Wollen fortentwickelt.[1])

Die Figuren der südlichen Chorschranke nehmen eine Mittelstellung zwischen den beiden Gruppen der Nordschranke ein. Die drei am östlichen Ende der Schranke sind bewegter aufgefaßt als die ältere Gruppe der Nordschranke. Doch sind ihre Bewegungen nicht so motiviert wie bei der zweiten Gruppe.

Auch in der Gewandbehandlung ist die Bewegung und der Schwung der Linienführung, wie wir ihn bei der ersten Gruppe fanden, bis zur Zerfahrenheit übertrieben. (Erster neben der Tür.)

Die Wiedergabe der Körperformen zeigt manche Schwächen. (Vgl. das rechte Bein des zweiten, die lahmen erhobenen Arme des ersten.)

Die Figuren der südlichen Chorschranke zeigen also dasselbe Wollen wie die zweite Gruppe der Nordchorschranke, während das Können mehr mit der ersten harmoniert. Wir haben in ihnen wohl die ersten Versuche des Künstlers, nicht mehr rein frontale Figuren zu schaffen.

Als Entstehungszeit der Chorschranken gibt Goldschmidt[2]) die ersten Jahre des 13. Jahrhunderts an. Doch dürfen sie wegen der engen Beziehungen zu dem um 1160 entstandenen Engel in Gernrode nicht so spät datiert werden. Sie sind eher um 1180 entstanden.

Ganz gleichartige Schöpfungen finden sich in St. Michael zu Hildesheim. Hier sind an den Chorschranken kleine, in Stuck ausgeführte Engel über den Kapitellen der die

[1]) Eine analoge Weiterentwicklung des Meisters über der Arbeit läßt sich an den Bamberger Chorschranken feststellen.

[2]) Studien S. 12.

Rundbogen tragenden Säulchen, vor den dreieckigen Zwickeln, die durch Gesims und Bogen gebildet werden, angebracht. Sie sind freiplastisch ohne jede Verkürzung gedacht. In mannigfachen Bewegungen sind sie dargestellt, bald mit ihren Schriftbändern, bald mit ihren Gewändern beschäftigt.

Mit denselben künstlerischen Mitteln wie bei den Halberstädter Aposteln ist auch hier eine lebendige Wirkung erstrebt, nämlich durch lebhaftes Hin- und Herbewegen der Köpfe und Arme, Unterschlagen eines Beines, Drehung des Oberkörpers.

Infolge dessen haben manche Kompositionen mit denen in Halberstadt große Ähnlichkeit.

So ist der vierte Engel von links identisch mit dem zweiten Apostel von rechts der südlichen Chorschranke. Bei beiden sind die Beine parallel der Wand von links nach rechts gerichtet, während sich Oberkörper und Gesicht dem Beschauer entgegenwenden. Das linke Bein ist über das rechte geschlagen, wobei letzteres fast steif geradeaus gestreckt ist. Doch ist insofern die Komposition in Hildesheim noch komplizierter, als infolge des Griffes nach dem Spruchband der Oberkörper mehr als in Halberstadt im Profil gesehn ist. Ferner ist für den Zusammenhang der Werke noch die dritte Figur (von rechts) der Nordschranke in Halberstadt und die sechste (von links) in Hildesheim charakteristisch. Hier wie dort sitzt die Figur mit den Beinen in schräger Richtung, halb en face, halb in Profil gesehn. Das rechte Bein ist untergeschlagen. Doch ist auch hier wieder die Hildesheimer Figur die kompliziertere, da durch die starke Wendung des Kopfes nach der linken Seite und den quer über die Brust greifenden rechten Arm die Körperdrehung noch stärker ist. Somit ergab sich in beiden Fällen, daß der Meister zwar die Halberstädter Apostel als Vorbild für seine Engel benutzt, daß er jedoch die Kompositionen selbständig weitergebildet hat.

Die Gewandfalten sind ebenso hastig geschwungen wie in Halberstadt. Doch wirken sie in Hildesheim plastischer.

Die Wiedergabe des Nackten ist nicht so charakteristisch und scharf, wie wir sie bei den Aposteln sehen. Die Gesichter sind weicher und nicht so kräftig modelliert wie bei letzteren.

Die Entstehungszeit der Figuren darf nicht vor den Halberstädter Chorschranken angenommen werden[1]), weil bei diesen weniger komplizierte Kompositionen angewandt sind. Vielmehr sind sie nach diesem und zwar im Anfang des 12. Jahrhunderts entstanden, da sie zugleich mit den unteren, stehenden Figuren, die um diese Zeit entstanden sind, angefertigt wurden.

Ebenfalls in diese Entwicklungsreihe gehört eine der unteren Heiligenfiguren an den Hildesheimer Chorschranken, die parallel der Rückwand von links nach rechts schreitet, wobei sie den Oberkörper nach dem Beschauer herumdreht.

Die lebhaft aufgefaßte Figur paßt nicht zu den übrigen bewegungslosen frontalen Figuren und gehört daher nicht in ihre Entwicklungsreihe. Vielmehr ist in ihr das malerische Kompositionsprinzip der Halberstädter und Hildesheimer Figuren von der Sitz- auf die Stehfigur übertragen worden. Auch bei ihr lag kein Anlaß vor, eine so lebhafte Bewegung darzustellen. Es ist daher lediglich die Freude an lebendiger Auffassung, die dem Künstler diese Komposition eingab.[2])

Die Gewandbehandlung entspricht der der übrigen Figuren. Wie bei diesen legt sich der weiche Stoff eng an den Körper an. Die Faltenführung ist schwungvoll, zeigt jedoch wenig Kraft.

Die Wiedergabe der Körperformen verrät wenig Sinn für zarte Modellierung. Auch die Verkürzungen, z. B. der linken Schulter und des linken Vorderarmes, sind mißlungen, alles Eigenschaften, die auch schon bei den übrigen Figuren der Chorschranke bemerkt wurden.

---

[1]) Wie Goldschmidt dies tut: Studien S. 11f.

[2]) Ein analoger Fall an den Chorschranken zu Bamberg.

Diese Figur ist zunächst deshalb wichtig, weil bei ihr die malerische Komposition von der sitzenden auf die stehende Figur übertragen ist, ferner weil sie nicht mehr als Relief sondern als Rundfigur wirkt, da sie sich dem Rahmen nicht dekorativ anpaßt.

Das letzte Glied dieser ganzen Entwicklung bilden die Engel in der Kirche zu Hecklingen. Dort sind in den dreieckigen Feldern, die über den Kapitellen jeder Säule durch das über die Arkaden laufende Gesims abgegrenzt werden, frei vor der Wand auf Blumen stehende Engel mit Spruchbändern in den Händen als Dekoration angebracht.

Sie schreiten alle mehr oder weniger heftig aus, wobei eine große Mannigfaltigkeit der Motive erstrebt wird. So zieht der eine, halb in Breitansicht gesehen, das rechte Bein nach. Unterkörper und Beine sind mehr in Profilstellung gegeben, Oberkörper und Kopf mehr dem Beschauer zugewandt. Die Gewandung besteht aus einem Untergewand, das in scharfen, geschwungenen Falten bis über die Füße herabfällt und dort einen stark bewegten Saum erzeugt. Über das Untergewand ist noch ein Überwurf gelegt Der Kopftypus zeigt ein volles, rundes Gesicht, geschwungene Augenbrauen und in dicken kurzen Locken stilisierte Haare.[1]) Eine noch kompliziertere Bewegung zeigt ein anderer Engel, bei dem der Künstler zwei Motive, das des Schreitens und das der plötzlichen Drehung miteinander verbunden hat. Der Kopf zeigt den schon einmal beschriebenen Typus wieder.

Die Gewandbehandlung läßt den Zusammenhang mit der gleichzeitigen Malerei und Kleinkunst erkennen, wo ähnliche scharfbrüchige Falten zu finden sind. Vgl. die Malereien in der Neuwerkkirche zu Goslar, die Skulpturen

[1]) Nach Büttner (Anhalts Baudenkmäler, S. 156) sind die Konsole, Flügel und Köpfe bedeutend später als die Körper. Diese Zutaten sind aus dem 16. Jahrhundert mit Ausnahme der Locken, die er wegen des Zopfcharakters ins 18. Jahrhundert setzt.

der ebenda befindlichen Kanzel, einen Gewölbeschlußstein in Magdeburg und einen Reliquienkasten in Quedlinburg.[1])

Die Wiedergabe des Körpers in so komplizierten Stellungen zeugt von großer Naturbeobachtung und ebenso großem Können. Doch ist die Modellierung der Hände grob.

Diese Engelsfiguren bilden das letzte Glied der großen Entwicklung, die mit den Gröninger Sitzfiguren begann. Durch ihre lebhafte Auffassung und bewegte Komposition sowie dadurch, daß sie frei vor der Wand stehend ohne Verkürzungen gegeben sind, bereiten sie die bewegte Freistatue vor.

Wem von den beiden Künstlern die Übertragung der malerischen Komposition von der Sitz- auf die Stehfigur zuzuschreiben ist, ob dem der Hildesheimer Chorschranken oder dem der Engel in Hecklingen, kann zweifelhaft sein. Alle Anzeichen sprechen für den letzteren, denn erstens bildet der Hildesheimer Plastiker die meisten Figuren frontal und beherrscht die Verkürzungen nicht, auch ist er von geringerer Erfindungsgabe, da er, allerdings nicht ohne Veränderungen, die Apostel in Halberstadt nachbildete. Auch zeigen Gewand- und Körperbehandlung wenig Kraft und Feinheit, sodaß man ihm einen solchen Fortschritt nicht gut zuschreiben kann. Daher liegt die Vermutung nahe, daß der Meister der Engel in Hecklingen, der ihn an Können weit überragt, auch vor ihm bewegte stehende Figuren komponiert hat. Auf den Hecklinger Meister hat sicher die Kleinplastik eingewirkt, der scharfe Stil, der sich um dieselbe Zeit in der Kleinplastik findet, beweist das.

Die zweite Richtung in der sächsischen Plastik entwickelte sich demnach, um das Resultat der zweiten Hälfte dieses Kapitels zusammenzufassen, viel schneller als die erste. Sie bildete die Sitzfigur aus. Aus hier weicht die anfangs typische Auffassung einer lebendigeren. Der Stil, schon von vornherein schwungvoll, wird immer lebhafter,

---

[1]) Goldschmidt: Studien, S. 19f.

die Kompositionen der Körper kühner. Schließlich wird beides, lebhafte Auffassung und lebendige Komposition, wahrscheinlich unter einem erneuten Einfluß von seiten der Kleinplastik, auch auf die stehende menschliche Figur übertragen. Die letzten Glieder der Reihe verraten ebenso, wie wir es bei der ersten Entwicklungsreihe sahen, das Streben, freiplastische Gestalten zu bilden. Das Ziel der gesamten Entwicklung der sächsischen Plastik des 12. Jahrhunderts ist also die Freistatue.

2. Kapitel.

Der Übergang zur monumentalen Plastik.

1. Die frühen Magdeburger Skulpturen und das Freiberger Lettnerkreuz.

Bei allen bis jetzt besprochenen Werken war, mit Ausnahme der Quedlinburger Grabsteine, als Material Stuck verwendet worden. Dieser setzte, da er lediglich mit dem Modellierholz bearbeitet zu werden brauchte, geringere technische Kenntnisse voraus. Doch erweist sich seine Verwendung als ein Hindernis für die ununterbrochene Weiterentwicklung. Für freiplastische Arbeiten genügte er nicht. Diese verlangten ein anderes Material, nämlich Stein, oder zum wenigsten Holz, für deren Bearbeitung die technische Ausbildung fehlte.

Ferner war der erzieherische Einfluß der Architektur ausgeschaltet, denn man kannte einen Anschluß an architektonische Gerüste nicht. Dadurch war die Möglichkeit genommen, langsam von der durch die Architektur gehaltenen Statue (Chartres, Westportal) zu der in sich selbst ruhenden überzugehen und es so zu lernen, freistehenden Figuren das Gleichgewicht zu geben, eine Kenntnis, die Relieffiguren nicht hatten vermitteln können.

Auch eine Anregung von seiten der antiken Plastik, wie sie in Frankreich, z. B. in der Reimser Skulptur, vorkommt und hier von großem Einfluß ist, war in Sachsen ausgeschlossen.

Demnach fehlten hier alle die Faktoren, die in Frankreich die Ausbildung des monumentalen Stiles begünstigten.

So wird es verständlich, wenn sächsische Bildhauer nach Frankreich gingen, um sich dort die nötigen technischen Kenntnisse zu erwerben. Es ist demnach die Aufgabe, in diesem Abschnitt die Quellen der sächsischen Monumentalplastik zu zeigen. Die hierhin gehörigen Werke, die frühen Magdeburger Skulpturen, die aus dem Freiberger Dome stammende Kreuzigungsgruppe in Dresden sowie die Wechselburger Bildhauerarbeiten hat Goldschmidt zuerst auf die Herkunft ihres Stiles hin untersucht. Er ist dabei zu dem Ergebnis gekommen, daß das an erster Stelle genannte Magdeburger Atelier durch die französische Plastik beeinflußt ist und den übrigen Werken in Dresden und Wechselburg ihren Stil gegeben hat. Gehen wir zunächst auf die Magdeburger Skulpturen ein.

In Magdeburg sind im Chor des Domes eine Reihe von Skulpturen eingemauert, Freistatuen und Reliefs. Diese gehörten ursprünglich zusammen und waren für ein Portal bestimmt, das nach Goldschmidt um 1210 oder 1220 entstanden ist.[1]) Die Statuen sind grob gearbeitete, frontale Figuren mit stark architektonisiertem Stil. Sie stehen auf Platten, unter denen jedesmal eine menschliche Figur zum Vorschein kommt. Goldschmidt behauptet, der Meister dieser Portalstatuen habe in Chartres oder in Paris gelernt und er sei der Lehrer und Erzieher einer ganzen Generation von Plastikern gewesen. Den Ort, wo der Künstler gelernt hat, ließ Goldschmidt im Zweifel, doch läßt er sich nachweisen. Gegen Chartres spricht die Technik. Die dortigen Portalfiguren am Querschiff, die Goldschmidt zum Vergleich heranzieht, zeigen kantige Querprofile der senkrechten Falten, die in Magdeburg runde. Dann ist der Stil hier weich, dort straff stilisiert. Auch läßt sich in den Gesichtstypen keinerlei Verwandtschaft mit den deutschen Statuen sehn. Ferner ist das Portal in Chartres von dem Magdeburger Typus verschieden. Diese Gründe, die eine Filiation Chartres-

[1]) Studien S. 22ff.

Magdeburg nicht zulassen, sprechen zugleich für einen Zusammenhang zwischen Paris und Magdeburg. In Paris finden wir denselben Portaltypus am Mittelportal der Westfassade von Notre-Dame. Die dortigen Statuen zeigen das runde Querprofil, den weichen Stil und dieselben Gesichtstypen wie die Magdeburger Statuen. Demnach hat der deutsche Meister in Paris gelernt.

Die Entstehungszeit läßt Goldschmidt unentschieden. Das Portal soll entweder 1210 oder 1220 entstanden sein.[1]) Dieselbe läßt sich jedoch genau bestimmen. Der Neubau des Magdeburger Domes begann nach dem Brande von 1207. Wann, ist nicht sicher. Aus einer Urkunde vom Jahre 1208[2]) geht hervor, daß Otto IV. Geld zum Baue versprochen hat. Es ist auch sicher eine große Menge Geldes zusammengekommen, da man an allen Stellen auf einmal, nicht am Chor allein zu bauen anfing. Dann trat, als jedoch die Mauern schon eine ansehnliche Höhe erreicht hatten, eine Unterbrechung, nach Hasak[3]) schon nach zwei Jahren, ein, nämlich 1210. Jedoch kann unmöglich eine derartige Menge von Mauerwerk in den zwei Jahren aufgeführt sein.[4]) Vielmehr ist die Unterbrechung verbunden mit dem Wechsel des Baumeisters erst später eingetreten. Eine Betrachtung der gleichzeitigen politischen Verhältnisse beweist das: Erzbischof Albrecht und König Otto IV. lagen in Fehde, wobei ersterer fast beständig unterlag.[5]) Daß zur Zeit, wo diese herrschte, das Geld für den Dombau knapp war, geht aus einer Urkunde vom 29. Juli 1213 hervor[6]), in der Albrecht, um Geld für den Dombau zu bekommen, dem Dompropst Otto das Schloß Wartenberg zu Lehen gibt. Daß dieser Geldmangel mit den Kriegen Albrechts in Zu-

---

[1]) Studien S. 37.
[2]) v. Mülverstedt: Reg. Magdeb. Archiepisc. II. 139.
[3]) Zeitschrift für Bauwesen, 1896.
[4]) So auch Goldschmidt: Studien S. 27.
[5]) Reg. M. Arch. II, 192, 196f.
[6]) Ebenda II, 199.

sammenhang gebracht werden muß, folgt aus einer Urkunde vom 6. Februar 1215[1]), worin Innocenz III. die Eingesessenen des Magdeburger Erzbistums ermahnt, die Domkirche, die wegen der drängenden Zeitläufte nicht zu Stande kommen könne, zu unterstützen. Also war 1213 der Bau noch im Gange, während er infolge der durch die Kriege verursachten Geldnot 1215 eingestellt war. Diese Unterbrechung ist also 1214 oder schon Ende 1213 eingetreten. Nach dieser Berechnung bekommen wir also für die erste Bauperiode eine Zeit von 5 bis 6 Jahren, was der Menge des damals schon fertig gestellten Mauerwerkes mehr entspricht als Hasaks Annahme. Auch der Termin, wo der Bau wieder begonnen wurde, läßt sich durch Vergleich mit den politischen Verhältnissen bestimmen. Friedrich II., der Gegner Ottos und Freund Albrechts gewann die Oberhand. Dieser machte dem Magdeburger Erzbischofe viele Schenkungen.[2]) Nun beginnt Albrecht, seine früheren Gegner zu überwältigen.[3]) Schon aus diesen günstigen politischen Verhältnissen könnte man nach Analogie der ersten Bauperiode schließen, daß nun auch der Dombau wieder aufgenommen worden sei. Im Februar 1215 war er noch nicht im Gange, wie die erwähnte Urkunde Innocenz' III. zeigt. Eine weitere Urkunde 1215[4]) fordert die Gläubigen zur Hilfe am Dombau auf. Daher können wir wohl den Beginn der Arbeiten bald nach 1215 ansetzen. Diese Annahme wird durch eine Urkunde vom Jahre 1220[5]) bestätigt, worin denen ein Ablaß zugesagt ist, die am Tage der Ankunft der Reliquien des hl. Mauritius und der Kirchweihe die dortige Kirche besuchen. Denn, da für ein schon öfter dagewesenes Kirchweihfest wohl kein Ablaß bewilligt wird, läßt sich daraus schließen,

[1]) Ebenda II. 216.

[2]) Reg. Magd. Arch.: II, 217; II, 224; II, 226; II, 228; II, 244.

[3]) Ebenda II, 265.

[4]) Ebenda II, 233f.

[5]) Ebenda II, 277.

daß in diesem Jahre die seit 1216 neugebauten Teile und die Teile der ersten Bauperiode geweiht wurden. Demnach wäre die Tätigkeit des 2. Baumeisters, der die Chorkapelle ummantelte[1]) und unter dem auch das Portal angefertigt wurde[2]), in diese Zeit vor und um 1220 zu setzen. Auch das Vorkommen der Statue des hl. Mauritius, dessen Reliquien um diese Zeit nach Magdeburg kamen[3]), spricht dafür, daß das Portal in diese Zeit fällt. Wir können demnach mit Sicherheit schließen, daß das Portal, dessen Statuen von einem in Paris geschulten Bildhauer angefertigt wurden, um 1220 entstanden ist.

Ist nun dieses Magdeburger Atelier tatsächlich von solchem Einfluß gewesen, wie ihn Goldschmidt annimmt? Von den nach ihm durch Magdeburg beeinflußten Arbeiten ist die Freiberger Kreuzigungsgruppe die altertümlichste. Sie möge daher zuerst behandelt werden.

Sie besteht aus den in Holz gearbeiteten Figuren der Maria und des Johannes sowie aus dem Kruzifixus.[3]) Sie stammt aus dem alten Freiberger Dome und ist jetzt im Dresdener Altertumsmuseum aufgestellt. Nur der Christus und der Johannes gehören zusammen. Die Maria steht auf einem niedrigeren Sockel, ist daher kleiner als Johannes. Daraus schließe ich, daß sie einem anderen Meister angehört, denn bei Kreuzigungsgruppen sind Maria und Johannes immer gleichgroß dargestellt. Lassen wir deshalb die Maria vorläufig bei Seite und beschränken wir uns auf den Kruzifixus und auf Johannes.

Johannes steht neben dem Kreuze auf einem symbolischen Tier. Er sieht geradeaus. Nur unmerklich hat er den Kopf, der einen jugendlichen bartlosen Typus mit rundem vollem Gesicht, gewölbter Stirn, scharf geschnittenen und

---

[1]) Vgl. Hasak: Zeitschrift für Bauwesen 1896.

[2]) Studien S. 26.

[3]) Die übrigen Reste des Freiberger Lettners, in Reliefs bestehend, sind so zerstört, daß eine genauere Stiluntersuchung nicht möglich ist.

geschwungenen Augenbrauen, rundem Kinn und lockigem Haar zeigt, zur Seite gewendet. Zwischen ihm und Christus ist nicht die mindeste Verbindung. Ein Bein hat er leicht zurückgesetzt und gekrümmt, so daß in den Fall der Gewandung eine Abwechslung kommt. Seine Kleidung besteht aus Untergewand und Überwurf.

Die Auffassung ist ruhig und befangen. Den wilden, leidenschaftlichen Schmerz, wie ihn der Johannes in Naumburg zeigt, können wir bei ihm nicht bemerken. Auch mit dem Beter tritt er nicht in Verbindung wie der Naumburger Johannes, der das Volk auf den Sterbenden verweist. Der Schmerz ist ein innerlicher, wie die an die Wange gelegte Hand zeigt, und seine Gedanken weilen fern von der Menge, wie die auf ein unbestimmtes Ziel gerichteten Augen beweisen.

In stilistischer Hinsicht fällt zunächst der streng architektonisch geregelte Umriß auf. Keine einzige Falte drängt sich aus der Silhouette heraus. Diese Stileigenschaft war bis jetzt bei keiner einzigen der sächsischen Skulpturen zu bemerken. Die Figuren der Hildesheimer Chorschranken, die doch schon statuenmäßig gedacht sind, weisen einen so strengen Kontur nicht auf.

Die Falten der Gewandung fallen straff und stramm herunter. Alles ist herb und streng stilisiert. So dreht sich der Bausch, den der Überwurf am Ellbogen bildet, fast widerwillig und mit einer stahlartigen Elastizität, um dann wie mit dem Lineal gezogen herunterzufallen. Alles dies läßt sich auch in Einzelheiten beobachten. So stoßen die durch die Stellung des rechten Beines entstandenen Falten am Knie scharf und eckig gegeneinander. Auch die am rechten Unterarm sich bildenden Falten sind scharf im Kontur und herb in der Linienführung.

Die Behandlung der Körperformen zeigt eine Befangenheit, die mit dem jugendlichen Typus des Dargestellten sowie seinen schlanken Porportionen in Widerspruch steht. Eine unsichtbare Architektur scheint Johannes an der freien Bewegung zu hindern. Daher der Eindruck des Steifen und

Unelastischen. Auch in einzelnen Gliedmaßen, z. B. in den Händen, läßt sich diese Unfreiheit beobachten. Diese Strenge wird durch eine große Feinheit in der Behandlung des Nackten, z. B. im Gesicht, gemildert.

Technische Eigentümlichkeiten der Statue sind zunächst der schwere Sockel, der unentbehrlich ist, um die große Figur vor dem Umsturz zu bewahren. Er ist zu einem symbolischen Tier verarbeitet, so daß der technische Zweck weniger auffällig ist. Charakteristisch ist ferner das Standmotiv. Durch das gekrümmte, ein wenig zur Seite gestellte Bein ist der Versuch gemacht, die Last mehr auf das linke zu legen. Doch ist dieser Zweck nicht erreicht, da beide Füße gleichschwer am Boden haften und die Last gleichmäßig auf ihnen ruht. Das Querprofil der Falten endlich ist von einer außerordentlichen Schärfe und tief eingeschnitten. Es wirft durch seine scharfen Ränder energische Schatten.

Christus hängt mit übereinander geschlagenen Füßen am Kreuze. Er ist bis auf den Lendenschurz nackt. Nur wenige Zeichen des Schmerzes sind zu sehen. Das Haupt ist ganz leicht zur Seite geneigt, ohne sich zu senken. Vielmehr sind die Halsmuskeln straff gespannt und der Körper beugt sich nur etwas zur Seite aus. In der Auffassung klingt noch der ältere Christustypus, der den Gekreuzigten als König und Hohepriester darstellte, nach.

Die Gewandbehandlung zeigt dieselbe Straffheit der Linienführung, die Häufung der Falten und, dadurch hervorgerufen, Unklarheiten, wie bei Johannes. Vgl. z. B. den zwischen den Oberschenkeln befindlichen Teil des Lendentuches. Doch sehen wir, wie der Fall der Falten an letzterem logisch von dem über dem linken Oberschenkel befindlichen Knoten abhängig gemacht ist.

In der Behandlung des Nackten strebt der Meister Realismus an. So gibt er z. B. die Adern am Oberarm. Doch die anatomischen Kenntnisse sehr allgemein.

Im Vergleich zu den Denkmälern des vorigen Jahrhunderts, etwa den Hildesheimer Chorschranken, zeigt sich

in diesem Monument ein bedeutender Fortschritt. Hier eine freiplastische Figur, die in sich selbst den Halt findet, dort Figuren, die vom Reliefgrund gehalten werden. Hier ein straffer Gewandstil, dort eine weiche und kraftlose Führung der Falten. Hier ein dicker steifer Stoff, dort ein dünner und weicher. Daher kann dieses Freiberger Werk mit der Plastik des 12. Jahrhunderts nicht in Zusammenhang stehen und es liegt nahe, an von außen kommende Einflüsse zu denken.

So nimmt Goldschmidt[1]) an, der Künstler sei nur mittelbar mit französischer Kunst in Berührung gekommen. Er habe in Magdeburg bei dem Meister des Portales, das um 1220 datiert wurde, gelernt. Für diese Annahme sprechen einige beiden Gruppen gemeinsame Eigenschaften. So z. B. die ruhige Haltung und Auffassung, die geringe Wendung der Köpfe, die linearen, senkrecht heruntergehenden Falten, die schlanken Proportionen der Körper verbunden mit der Steifheit und Ungelenkigkeit der Gliedmaßen, endlich die als Lebewesen gebildeten Sockel.

Doch lassen sich andererseits eine Fülle von Differenzen feststellen.

Die Magdeburger Statuen weisen eine andere Technik, Gewand- und Formenbehandlung auf. So ist z. B. in Magdeburg das Querprofil der Falten rund, in Freiberg kantig. In Magdeburg setzen beide Beine gleichmäßig auf und tragen die Last, in Freiberg wird die Entlastung des einen Beines wenigstens erstrebt. Die Behandlung der Gewandung ist in Magdeburg weicher, die der Formen gröber, so an Händen und Gesicht. In Freiberg ist die Gewandung hingegen schärfer behandelt, die Formen sind feingliedriger und herber. Schließlich sind auch noch die Proportionen verschieden.

Wenn nun auch diese Unterschiede teilweise auf die verschiedene Anlage des Künstlers zurückgeführt werden mögen, so ist doch gerade in der Technik soviel Verschie-

[1]) Studien S. 45f.

denes, daß es unmöglich erscheint, eine Verbindung zwischen dem Meister des Magdeburger Portales und dem des Freiberger Lettners herzustellen. Wo hat also der letztere gelernt?

Zunächst steht fest, daß er in einer Schule gelernt hat, die in engstem Anschluß an die Architektur arbeitete. Dafür sprechen das starre, unmotivierte Geradeausblicken, der Sockel, der geschlossene, architektonisierte Stil, die schlanken Proportionen, die zusammengepreßte Haltung, endlich der unbearbeitete, glatt abgeschnittene Rücken. Dadurch ist ausgeschlossen, daß der Meister in Deutschland gelernt hat. Denn mit den Bamberger Skulpturen, bei denen allein ein stilbildender Einfluß der Architektur auf die Plastik nachzuweisen ist, ist nicht die Spur einer Verwandtschaft zu sehen. Auch in Italien läßt sich um diese Zeit ein so starker Einfluß der Architektur auf die Plastik nicht feststellen. So bleibt allein die Annahme eines direkten Zusammenhanges mit Frankreich übrig, wo diese enge Verbindung der beiden Künste vorhanden ist.

Die Schule, aus der unser Meister hervorgegangen ist, findet sich in Chartres, und zwar kommen die Skulpturen des Mittelportales am Nord- und Südtranssept in Betracht.

Dort finden sich der schräg laufenden Portalwand abwechselnd dicke und dünne Säulen vorgelegt, die in der Mitte durch scharf profilierte Schaftringe in Verbindung stehen. Jedesmal vor einer der dickeren Säulen steht, mit ihr aus einem Stein gemeißelt, auf einer Platte, unter der eine menschliche Figur mit Schriftband zum Vorschein kommt, eine Heiligenfigur. Jede trägt ein oder auch zwei Attribute. Ihre Kleidung besteht aus einem dicken Untergewand und einem in den mannigfaltigsten Lagen übergeworfenen Mantel.

Mit Ausnahme des Johannes sind sie alle als bärtige Männer gegeben, in rein frontaler, ruhiger Stellung, nur die Köpfe nach rechts und links bewegend.

Die Gewandbehandlung ist scharf, was besonders die

senkrecht herunterfallenden Falten beweisen. Die kleineren Falten, z. B. die am rechten Unterarm des Petrus am Südportal, sind von großer Elastizität.

In der Behandlung der Körperformen zeigt sich das Bestreben, volle runde Formen wiederzugeben, z. B. an den Händen, sowie möglichst realistisch und ausdrucksvoll die Gesichter zu gestalten. Letztere Wirkung erreicht der Künstler durch die zusammengezogenen Augenbrauen und die gefurchten Stirnen.

Endlich die Technik: Gewöhnlich stehen die Beine gleichmäßig nebeneinander, nur wenige, darunter Johannes Evangelist am Südportal krümmen eines oder setzen es zurück. Die Ponderation ist überall dieselbe, die Last ruht auf beiden Beinen gleichmäßig. Endlich das Querprofil ist kantig und tief eingeschnitten. Daß dies für die Chartreser Schule charakteristisch ist, zeigt ein Vergleich mit den Statuen des rechten Seitenportales an der Reimser Westfassade. Der Meister dieser Statuen hängt offenbar mit Chartres zusammen. Daher hat auch er das scharfe Querprofil der Falten.

Mit diesen Chartreser Portalfiguren zeigt das Freiberger Lettnerkreuz, namentlich der Johannes, eine Reihe von Berührungspunkten. So die Frontalauffassung mit der Kopfdrehung, während der übrige Körper unbeweglich bleibt, die Monumentalität, die sich darin ausspricht, daß mächtig wirkende Gestalten gegeben sind. Das Standsystem des Johannes begegnet am Nord- und Südportal. Die Gleichgewichtsverteilung ist dieselbe, aber auch der Versuch einer Entlastung ist gemacht. Auch der anthropomorphe Sockel findet sich. Besonders deutlich ist jedoch der Zusammenhang zwischen Freiberg und Chartres in der Verwendung desselben scharfgeränderten Querprofils. Endlich ist die gleiche Gewand- und Formenbehandlung zu bemerken. Sowohl in den straffen, senkrecht herunterfallenden Falten, die nur an Brust und Schultern weicher anliegen, wie in den Proportionen, dem Typus und dem Streben nach psycho-

logischer Vertiefung stimmen die französischen Skulpturen mit der deutschen Statue überein.

Diesen gemeinsamen Punkten sind einige Verschiedenheiten gegenüberzustellen, die sich aber, was besonders wichtig ist, lediglich auf das individuell Künstlerische, nicht auf die Technik beziehen.

Der deutsche Meister sucht den Chartreser noch zu überbieten. Die Stilisierung ist in Freiberg noch straffer und energischer als dort. Das erklärt sich durch die Verschiedenheit des Standortes. Der in ansehnlicher Höhe aufgestellte Johannes verlangte andere, kräftigere Wirkungsakzente als die in der Nähe des Beschauers aufgestellten Portalfiguren. Der Stoff des Gewandes ist etwas steifer, steht daher an den Füßen weiter ab. Dadurch wird aber die durch die starken Vertikalen hervorgerufene Wirkung noch gesteigert. Ganz verschieden ist die Behandlung der Falten des Überwurfs, die durch das zurückgesetzte rechte Bein entstehen: Auch sie sind bei der deutschen Statue mehr auf die Wirkung aus großer Höhe gearbeitet. Der Künstler zieht also den Aufstellungsort in Betracht und arbeitet gerade durch diese Rücksichtnahme auf die optischen Verhältnisse an der Ausbildung eines selbständigen Stiles. Aus alledem ist zu schließen, daß der unbekannte Freiberger Meister seine Ausbildung in Frankreich erhalten habe. Damit stimmt die Chronologie gut überein. Das Nordportal in Chartres ist im Jahre 1215, das Südportal aber 1212 begonnen worden.[1]) Die engen Beziehungen zu diesen Portalen ließen nicht nur auf einen vorübergehenden Aufenthalt in Chartres, sondern auf ein Schulverhältnis schließen. Ein solches war mit einem Jahre nicht abgeschlossen, dauerte vielmehr eine Reihe von Jahren.[2]) Dem-

[1]) Bulteau, Monographie de la cathédrale de Chartres. 1887. II. Bd. S. 160 und 284.

[2]) Boileau: Règlements sur les arts et metiers à Paris. 1837: Des ymagiers tailleurs de Paris.

nach kann der Meister kaum vor 1220 nach Sachsen zurückgekehrt sein. Also ist das Freiberger Kruzifix wohl um 1220—25 zu datieren.

Fassen wir die Resultate der Untersuchung zusammen, so ergibt sich: der Meister des Johannes und des Gekreuzigten vom Freiberger Lettner hat vor 1220 in dem Chartreser Atelier, das die Querschiffportale mit Skulpturen zu versehen hatte, gelernt, wie aus stilistischen, technischen und formalen Beziehungen zwischen ihm und der betreffenden französischen Werkstätte hervorgeht. Durch die mittelbare Abhängigkeit dieser Skulpturen von der Architektur erklären sich eine Reihe neuer Eigenschaften, die bisher in der sächsischen Plastik nicht zu finden waren: der monumentale Umriß, die streng architektonisch geregelte Faltengebung, die Steintechnik und die Fähigkeit, nicht mehr vom Reliefgrund gehaltene, sondern Freistatuen zu schaffen. Diese technischen Errungenschaften kamen dem Künstler zunächst zugute. In künstlerischer Beziehung zeigt er sich jedoch als selbständige Persönlichkeit: Nach der Rückkehr in die Heimat beginnt er, das Erlernte weiter zu bilden, und zwar so, daß die reifsten Schöpfungen kaum noch den französischen Einfluß erkennen lassen. Den ersten Schritt in dieser Beziehung bildet das eben besprochene Werk.

2. Die Skulpturen in Wechselburg.

Dem Freiberger Lettnerkreuz nahe verwandt sind die Skulpturen in Wechselburg. Dort findet sich in der Schloßkirche eine Lettneranlage, die aus folgenden Teilen besteht: den Unterbau bilden drei Bogen, von denen der mittlere in die Krypta führte.[1]) Über diesen sind vier Blendarkaden, Reliefs enthaltend, angebracht. Über der Mitte dieses zweiten Geschosses ist noch ein drittes aufgebaut, auf dessen Plattform eine Kreuzigungsgruppe steht. Zum Lettner gehört die jetzt im Langhaus stehende Kanzel, die ursprüng-

[1]) Prill: Die Schloßkirche zu Wechselburg. S. 34.

lich vor dem mittleren Bogen des Untergeschosses stand.[1]) Als Architektur steht diese Anlage ohne Analogie da. Sie verrät durch ihre selbständige Erfindung, die harmonischen Proportionen und das feine Detail einen großen Künstler. Die Form der Kanzel gibt uns darüber Aufschluß, wo der Architekt seine Anregungen geholt hat. Sie weist den in Deutschland nicht vorkommenden, vielmehr italienischen Typus eines auf Säulen ruhenden Kastens auf.[2]) Dieser kommt in allen Landschaften Italiens, besonders häufig im Süden vor, zunächst nur mit Mosaiks, später mit Reliefs und Statuen geschmückt. Die Pisani übernehmen diesen Kanzeltypus am Ende des 13. Jahrhunderts. Der Architekt des Lettners ist also wahrscheinlich in Italien gewesen, was bei den engen Beziehungen Deutschlands und Italiens in der staufischen Zeit nicht zu verwundern ist.

Von den Skulpturen soll zunächst die Kreuzigungsgruppe besprochen werden. Sie besteht aus Christus, den am Fuße des Kreuzes stehenden Maria und Johannes, sowie einer Reihe von Nebenfiguren. Maria und Johannes stehen auf den symbolischen Figuren des Heidentums und Judentums. Sie sind beide in Untergewand und Überwurf gekleidet. Das rechte Bein ist beide Male ein wenig gekrümmt und vorgesetzt. Johannes hebt zum Zeichen der Trauer die eine Hand an die Wange, Maria dagegen legt die beiden Hände zusammen. Der Kopftypus des Johannes zeigt eine gewölbte Stirn, geschwungene Augenbrauen, kleinen Mund und kurzes, lockiges Haar. Christus selbst ist im Moment nach dem Tode dargestellt, wie die geöffnete Seite zeigt. Mit übereinandergenagelten Füßen hängt er am Kreuz. Der Unterkörper beugt sich vor Schmerz mäßig nach der Seite aus, während das Haupt sich neigt. Das Kreuz selbst ist auf einem breiten Brett befestigt, dessen Enden in romanische Dreipässe auslaufen. Der ringsherum laufende fazettierte

[1]) Ebenda.

[2]) Wie die Abbildung bei Puttrich (Denkmäler der Baukunst in Sachsen) zeigt, sprang früher der Kanzelkasten in der Mitte vor.

Streifen ist modern, wie die Abbildung bei Puttrich,[1]) auf der er fehlt, beweist. Von links und rechts fliegen an den Kreuzesbalken zwei Engel heran, die diesen mit den Händen fassen. Über dem Kreuz sieht man Gottvater mit der Taube in Halbfigur. Er schaut auf den Betrachter und deutet auf seinen toten Sohn. Sein Kopftypus ist dem des Johannes eng verwandt, besonders in der Bildung der Stirne und den geschwungenen Augenbrauen. Unter dem Kreuze sitzt Adam, in ein weites faltenreiches Gewand gehüllt. Er blickt zu Christus in die Höhe. Die rechte Hand hebt den Kelch, um das herunterfließende Blut aufzufangen, mit der anderen stützt er sich auf den Boden. Er zeigt einen prachtvollen Typus, den eines älteren Mannes mit breiter, stark vorspringender Stirne und langem Haupt- und Barthaar.

Ein Zug monumentaler Ruhe geht gleichmäßig durch die drei Hauptfiguren. Christus ist nicht mehr der thronende König und Hohepriester, dem Schmerz und Schande nichts vermögen. Er stirbt als Mensch, er fühlt dieselben Schmerzen wie jeder Sterbende. Doch sind diese letzteren nur wenig in dem ausgebogenen Leibe ausgedrückt. Gelassen und hoheitsvoll gibt er seinen Geist auf. Ist so das Sterben an sich idealisiert dargestellt, so läßt sich auch darin eine Idealisierung wahrnehmen, daß all die furchtbaren Leiden keine Spuren bei ihm hinterlassen haben. Nur das zum Verständnis des Momentes Notwendige, wie die Seitenwunde, ist angegeben. Dieselbe erhabene Ruhe spricht auch aus den anderen Figuren zu uns. Nur ganz leise Zeichen der Trauer lassen ihre Teilnahme an dem Vorgang erkennen. Johannes schreit nicht auf aus Verzweiflung wie der in Naumburg. In stillem Schmerze legt er die Hand an die Wange und zieht die Augenbrauen zusammen. Und doch, wie eindringlich wirkt diese Gebärde! Ein Vergleich mit dem Johannes vom Freiberger Lettnerkreuz, bei dem wir demselben Motiv schon begegneten, zeigt, wie intensiv der Aus-

[1]) Puttrich: Denkmäler der Baukunst in Sachsen.

druck in Wechselburg geworden ist. Auch Maria triumphiert über den Schmerz, der sich nur im Gesichtsausdruck und im Zusammenlegen der Hände äußert und ein innerlicher, auf äußerliche Mittel verzichtender ist.

Die Zusammenfassung der Figuren zu einer Gruppe hat der Künstler mit ganz einfachen kompositionellen Mitteln erreicht. Nur der nach Maria gewendete Kopf des Johannes schließt die beiden Figuren zusammen. Der Künstler legt mehr Gewicht darauf, daß die Figuren innerlich zu einer Einheit werden: Der Ausdruck des gemeinsamen Schmerzes um Christus ist das unsichtbare Band zwischen beiden Figuren. Das ist ein neues Element, eine Bereicherung der künstlerischen Ausdrucksmittel, wie ein Vergleich mit Freiberg, wo der Johannes starr geradeaus schaut, beweist. Die Erklärung, weshalb der Meister der Wechselburger Kreuzigungsgruppe so wenig Mittel anwandte, um die Figuren zu gruppieren, ist wohl so zu geben, daß der Meister durch Freiberg indirekt von der Chartreser Portalplastik abhängig ist, wie im Laufe der Untersuchung noch klar hervortreten wird. Da die Portalplastik anfangs nur Frontalfiguren darstellte und diese auch zu Gruppen vereinigte, ohne sie zu einander in Beziehung zu setzen[1]), dauerte es lange, bis ganz frei bewegte, innerhalb von Gruppen untereinander in Verbindung stehende Figuren zusammengestellt wurden. So hatte es auch unser Meister nicht gelernt, starke kompositionelle Mittel, wie sie etwa bei der Gruppe der Ecclesia und Synagoge in Straßburg verwendet wurden, zu gebrauchen, wenn es sich um die Zusammenschließung mehrerer Figuren handelte. Wie aus den rein frontalen Portalfiguren in Chartres hervorgeht, hatte er nicht gelernt, starke Körperdrehungen darzustellen. Andererseits erhöht diese Einfach-

[1]) So sind in Amiens die hl. Dreikönige nebeneinander am Portal der Westfassade dargestellt, ohne daß sie miteinander oder mit der Madonna im Tympanon in Verbindung treten. Sie schauen starr geradeaus. Vgl. Franck-Oberaspach: Der Meister der Ecclesia und Synagoge. S. 20f.

heit der Komposition nur den monumentalen Charakter der Gruppe.

Neben der Komposition fesselt uns der monumentale Umriß der Figuren. Einfach, wie durch eine unsichtbare Architektur gezwungen, hebt sich der Umriß vom Hintergrunde ab. Es drängen sich keinerlei Genremotive aus der Silhouette heraus, was auch schon bei dem Freiberger Johannes zu beobachten war. Diese Stileigenschaft ist, da sie sich in der Stuckplastik des 12. Jahrhunderts in Sachsen nicht findet und erst in der von der Architektur beeinflußten monumentalen Plastik des 13. Jahrhunderts auftritt, als eine indirekte Beeinflussung von Seiten der Architektur aufzufassen.

Die Gewandbehandlung wirkt durch die in straffen, energisch gezogenen Linien herunterfallenden Falten. Die Wirkung ist daher linear, ganz verschieden von dem breitflächigen Stil der Naumburger Stifterfiguren. Das Gewand besteht aus steifem Stoff, der sich nicht weich an den Körper anlegt. Charakteristisch dafür ist die Anordnung des Saumes an den Füßen der Maria. Eine weitere Stileigenschaft ist die stahlartige Elastizität, die in den geschwungenen Falten hervortritt, z. B. an der unter dem rechten Arm sich hinziehenden Falte vom Mantelbausch des Johannes, oder an den Falten des Überwurfs auf dem rechten Oberschenkel. Diese Steifigkeit des Stoffes und Elastizität der Faltenführung sind Eigenschaften, die wir schon bei dem Freiberger Johannes antrafen. Insofern läßt sich jedoch ein Fortschritt sehen, als die Linienführung flüssiger geworden ist, wie besonders das letztgenannte Beispiel zeigt. In dieser Beziehung bieten die beiden Lendentücher gute Vergleichspunkte. In Freiberg stoßen die Falten zwischen den Oberschenkeln kantig und spitzig zusammen, in Wechselburg lösen sie sich gegenseitig auf. Weitere Fortschritte sind in der Verbreiterung und Vereinfachung der Falten zu sehen. Besonders läßt sich dies an den über den linken Unterarm herunterfallenden Falten des Überwurfs beobachten. Bei Johannes in Freiberg sieht man eine Menge von kleinen

in- und übereinander gelegten Falten, während der Künstler in Wechselburg sie auf einige wenige aber desto kräftigere und breitere beschränkt und diese klar auseinanderlegt. Dasselbe Streben ist in der Behandlung des unteren Endes der Gewandung festzustellen. In Freiberg tiefeinschneidende eng zusammengedrängte Falten und infolgedessen Unklarheiten, in Wechselburg auch tiefe Falten, aber sie sind an Zahl geringer und wirken daher breiter. Dieselbe Veränderung ist an dem Lendentuch des Christus in Wechselburg im Vergleich mit dem in Freiberg zu bemerken. Hier ist der Gewandknoten, der die beiden Enden des Lendentuches zusammenhält, über dem linken Oberschenkel angebracht, wodurch eine Menge von Falten entstehen, die die Form des Oberschenkels verbergen und zwischen den Beinen eine tiefe Schattenpartie hervorrufen. Dies ist in Wechselburg dadurch vermieden, daß der Gewandknoten seitlich vom linken Oberschenkel angebracht ist, wodurch sich das Lendentuch straffer anzieht und jede Unklarheit verschwindet. Die Falten auf den Schenkeln sind weniger an Zahl geworden und wirken daher breiter und ruhiger. Auch der Faltenwurf bei Maria weist diese Eigenschaften auf, wie die über beide Arme herunterfallenden Mantelenden, ferner die klaren und einfachen Falten des Untergewandes zeigen.

Die Gewandbehandlung ist bei den Nebenfiguren, den Personifikationen des Heidentums und Judentums sowie den Engeln, etwas anders. Der Stoff ist dünner und legt sich dem Körper besser an, sodaß der Gliederbau deutlich zu erkennen ist. Der Künstler hat den Stoff offenbar gewählt, weil er bewegte Figuren zu bilden hatte, die mannigfache und verwickelte Motive zeigen. Unter dem steiferen Stoff, wie er sich bei den Statuen findet, wären diese nicht so zur Geltung gekommen. Ferner ist die Behandlung bei derselben Straffheit, Elastizität und Energie der Faltenführung entsprechend dem anderen Stoff reicher. Die Hauptfalten sind von einer Menge kleinerer begleitet, die sich jedoch den ersteren unterordnen. So bildet sich eine Anzahl

von Fältchen am linken Schienbein des Adam, wie an den Partien des Gewandes, die am Boden liegen. Diese Einzelheiten bereichern jedoch nur den Eindruck, ohne störend zu wirken.

Wie die Gewandung, so sind auch die Proportionen gegenüber dem Freiberger Johannes breiter geworden. Bei letzterem geht die Breite der Figur in Ellbogenhöhe gemessen fast viermal in der Höhe auf, während bei den Wechselburger Figuren die Breite etwas mehr als $2^3/_4$ mal in der Höhe enthalten ist. In den Proportionen hat sich also der Künstler ganz von dem Zwange der Architektur befreit. In der Wiedergabe der Einzelformen zeigt sich eine Reihe von unmittelbar der Natur abgelauschten Beobachtungen. Alles Steife ist verschwunden. Hier ist es die lebendig greifende Hand, die den Mantelbausch faßt, in Freiberg ist dieselbe Bewegung versucht, aber wie leblos wirkt sie! Dieser Unterschied läßt sich auch in der Gebärde der rechten Hand, die beide Male an die Wange gelegt ist, bemerken. In Wechselburg ist eine wirklich beobachtete Bewegung wiedergegeben, indem die Finger sich trennen und der kleinste herabsinkt, in Freiberg legen sie sich gleichmäßig steif an die Wange. Diese Naturbeobachtung ist auch in der realistisch wiedergegebenen, stark geaderten Hand des Adam und dessen Kopf, ferner an den Armen Christi, wo Sehnen und Adern angegeben sind, zu sehn. Doch bleibt auch hier der Künstler Idealist, wie schon die Auffassung erkennen ließ. Er gibt nur die zum natürlichen Eindruck notwendigen Einzelheiten. Die behagliche Breite, womit der Meister der Naumburger Stifter die Details wiedergibt, ist seinem Stil fremd.

Auch in der Stilisierung der Haare zeigt sich, wie in der Gewandung, des Künstlers Gefühl für fein bewegte Linien. So ist das Haar des Johannes, das in Freiberg aus kurzen Locken bestand, hier in feine, rhythmisch bewegte Wellen umgewandelt. Dieselbe Art der Behandlung zeigt der Bart Adams, das Haupthaar Christi sowie das Gottvaters.

An technischen Eigentümlichkeiten sind Sockel, Standsystem, Ponderation und Faltenprofil hervorzuheben. Als Sockel dienen die beiden Personifikationen, die analog dem Tiersockel in Freiberg die Figuren vor dem Umsturz bewahren. Mit dem Freiberger Johannes stimmen auch Standsystem und Ponderation überein. Das rechte Bein ist ein wenig vorgesetzt, so daß eine geringe Verschiebung des Schwergewichtes eintritt. Auch das Querprofil mit seinen scharfen Kanten und tiefen Unterschneidungen stimmt mit dem des Johannes vom Freiberger Lettnerkreuz überein.

Es gilt nun, das Verhältnis der Wechselburger Gruppe zum Freiberger Johannes weiter zu verfolgen. Aus den letztgenannten technischen Eigentümlichkeiten ergibt sich, daß beide Werke mindestens einer Schule angehören, und zwar ist das zuletzt behandelte später entstanden als das Freiberger, denn dies zeigt sich in jeder Beziehung archaischer. Da auch das Wechselburger Kruzifix nicht von einem Schüler herrühren kann, was aus der Vortrefflichkeit der Ausführung folgt, kann es nicht vor 1225 entstanden sein, vielmehr muß es wohl wegen des außerordentlichen Fortschrittes, den es darstellt, um oder nach 1230 datiert werden.

Die übrigen Lettnerskulpturen zerfallen in zwei Gruppen. Die erste, die uns zunächst beschäftigen soll, besteht aus drei Statuenreliefs am zweiten Lettnergeschoß, nämlich dem David, Daniel und Salomo, sowie dem in einem der unteren Bogenzwickel angebrachten Kain.

Die drei erstgenannten Figuren stehen alle frontal in ihren Arkaden. Das rechte Bein ist ein wenig vorgesetzt und gekrümmt. Die Last ist ganz gering auf das linke verschoben. Die Kleidung besteht bei David und Salomo aus einem linnenen Untergewand, einem an den Hüften gegürteten Rock und einem Mantel. Daniel trägt einen kurzen Rock, ebenfalls an den Hüften gegürtet, sowie darüber einen Mantel, der an der Brust durch einen Knopf zusammengehalten wird. Die Beine sind mit langen, oben an Schnüren befestigten Strümpfen bekleidet, die Schienbeine außerdem

noch mit Binden umwickelt. Daniel und Salomo zeigen runde, volle Gesichter, gewölbte breite Stirnen, kleinen Mund und Nase sowie lockiges Haupthaar. David und Kain weisen kräftige Schädel mit breiter gewölbter Stirn, stark betonten geschwungenen Stirnknochen und gerader Nase mit breiten Flügeln auf.

Allen dreien ist die gleichmäßige ruhige Haltung, ferner die Ungezwungenheit der Komposition gemeinsam. Von einem Zwang, wie ihn in der mittelalterlichen Skulptur so oft die Blockform ausübt, läßt sich hier nichts sehen. Die Figuren stehen mit weit abgespreizten Ellbogen da.

Dieselbe Breite zeigt die Gewandbehandlung, wie besonders die Falten des Obergewandes vom Gürtel abwärts sowie der Mantel erkennen lassen. Verbunden mit dieser Stileigenschaft ist die der Allgemeinheit der Behandlung. Nur die notwendigsten Falten sind angegeben, wie am rechten Unterarm und den Schulterpartien zu sehen ist. Dann ist das Gewand natürlich behandelt. So ist trefflich wiedergegeben, wie es sich an den Hüften und am Gürtel weich anlegt. Ferner ist die Behandlung kräftig und großzügig, wie an jeder Falte zu sehen ist. Es ist keine Spur von Eleganz darin. Schließlich ist noch die außerordentlich plastische Durchbildung der einzelnen Falten hervorzuheben (vgl. die Falten, die bei Salomo von der linken Brust zum Arm hinübergehen).

Die Proportionen der Figuren sind mehr breit als hoch, fast untersetzt. Das Nackte ist großzügig behandelt. Doch wirkt es trotz des Fehlens von Details lebendig. Auch die Art, wie die Schultern unter der Gewandung kenntlich gemacht sind, zeigt dieselbe Meisterschaft der Modellierung.

Die Haarbehandlung läßt dasselbe Stilgefühl, wie es uns bei Gewandung und Körperformen entgegentrat, erkennen. Eine kräftige massige Wirkung ist dadurch erstrebt, daß nur die Hauptpartien angegeben sind.

Auch die Technik ist den 3 Figuren gemeinsam. Standmotiv, Ponderation und das scharfgeränderte, tiefeinge-

schnittene Querprofil der Falten stimmen bei allen 3 Figuren überein.

Zu der zweiten Skulpturengruppe gehören die Reliefs und Statuetten der Kanzel, die vierte Figur des zweiten Lettnergeschosses, der Jesaias, Abel im Bogenzwickel des Untergeschosses sowie Abraham und Melchisedech. Die Kanzel ist mit zwei Hochreliefs, die sich an den Seiten finden, sowie drei Einzelfiguren an der Vorderseite geschmückt. Das erste Relief stellt Abraham und Isaak dar. Abraham steht in Breitansicht in der Mitte. Seine Kleidung besteht aus Untergewand, Obergewand und einem mantelartigen Überwurf, der die rechte Brust freiläßt. Das linke Bein hat er zur Seite gestellt, die Last wirft sich auf das rechte, sodaß die Hüfte stark ausgebogen erscheint. Um diese Verschiebung des Schwergewichts auszugleichen, beugt er den Oberkörper stark nach links hinüber. Ihm zur Seite sind der Widder und der Engel sowie Isaak angebracht. Das andere Relief zeigt uns Moses und die Juden vor der ehernen Schlange. Moses, in derselben Stellung wie Abraham, hebt die eine Hand und deutet auf die aufgerichtete eherne Schlange. Die andere hält einen Stab und faßt zugleich eine Tafel sowie einen Gewandzipfel. Sein Kopftypus zeigt feine intelligente Züge mit gewölbter Stirn und schmaler Nase. Die beiden herannahenden Juden sind gleich gekleidet, in kurze gegürtete Gewänder und darüber geworfene Mäntel. Die Kopftypen sind mit dem des Moses nahe verwandt. Am Boden liegt einer der durch die Feuerschlangen getöteten Juden. Von diesen Schlangen sind zwei angedeutet. An der Vorderseite der Kanzel sehen wir zunächst Christus. Er ist im Anschluß an byzantinische Christusdarstellungen als Weltenrichter dargestellt, in Breitansicht auf seinem Throne sitzend, umgeben von den Evangelistensymbolen. Seine Kleidung besteht aus Untergewand und Überwurf. Der Kopftypus weist dieselben Züge wie Moses auf. Maria und Josef endlich stehen wie Abraham und Moses mit seitlich gestelltem Fuße da. Auch ihre Typen sind mit

denen des Moses und Christus fast identisch. Der Jesaias als letzter hat ebenfalls ein Bein zur Seite gesetzt, sodaß die Körperlast auf das rechte Bein verschoben wird. Er ist in ein langes gürtelloses Untergewand und einen mantelartigen Überwurf gekleidet. Der Kopf zeigt einen realistischen Typus mit hoher Stirn, feinflügeliger Nase und dichtem lockigem Haar.

Alle diese Figuren sind monumental aufgefaßt, wie besonders Abraham und Moses, die trotz ihrer Kleinheit (sie sind etwa einen Meter hoch) mächtig wirken, zeigen. Auch eine geringe Neigung, die biblischen Figuren gotisch elegant aufzufassen, läßt sich bemerken, so in dem Jesaias und dem Josef.

In kompositioneller Beziehung ist allen Figuren die Frontalität gemeinsam. Nur Maria an der Kanzelvorderseite dreht sich in den Hüften. Charakteristisch ist weiterhin das Bestreben, rhythmisch zu komponieren, z. B. bei Josef, Jesaias und Maria, wo die S-förmige Kurve vom geneigten Haupt bis zum seitlich gesetzten Fuß heruntergleitet. Ferner ist die Komposition einfach, wenn es sich um die Zusammenordnung mehrerer Figuren handelt. So zeigen bei Josef nur die Schrägstellung und die erhobene Hand die Zugehörigkeit zu Christus an. Mindestens so wirksam ist hier der durch den Gesichtsausdruck Josefs hergestellte innere Zusammenhang.

Die Gewandung ist großzügig behandelt (vgl. bei Jesaias den über den linken Arm herunterfallenden Mantelzipfel), das Detail ist stark betont, wodurch eine solch massige Wirkung wie bei der ersten Gruppe nicht erreicht wird, die Haupt- und Nebenfalten sind gleichmäßig hervorgehoben. Vgl. am Unterleib des Abraham die Falten mit denen am rechten Bein, oder die Falten am Unterleib Christi mit denen an der Brust.

Ähnliche Eigenschaften weist die Behandlung des Nackten auf. Es sind mehr Details angegeben, als bei der ersten Gruppe zu beobachten war. Vgl. die fein durchge-

bildeten Kopftypen, besonders des Jesaias, Josef und Christus. Nur bei den Juden des Mosesreliefs sowie der kleinen Figur des Abel läßt sich eine breitere allgemeine Behandlung vornehmlich im Gesicht feststellen. Doch sind auch eine Reihe von Schwächen wahrzunehmen. So ist die Modellierung der Hände bei Jesaias und Abraham lahm, bei ersteren ist das linke Bein vollkommen unklar. Man kann nicht erkennen, wo Wade und Knie sind und wo die Hüfte ansetzt. Dann ist der rechte Unterarm bei Christus nicht überzeugend verkürzt. Bei Josef tritt der Handgelenkknochen der linken Hand zu stark hervor, ferner ist die rechte Hand bewegungsunfähig, weil sie an der Wand klebt. Was vollends den Akt des Isaak anbetrifft, so kann von einem Verständnis für Formen oder gar von feiner Modellierung nicht geredet werden. Die Körperteile sind, was zum Teil auch wohl Absicht des Künstlers war, nur in den allgemeinsten Zügen wiedergegeben.[1])

Wie im Nackten sind auch in der Haarbehandlung mehr Details gegeben als bei der ersten Gruppe. Die einzelnen Haare sind mehr aus der Masse herausgehoben, auch sind sie nicht so kräftig, vielmehr feiner und zierlicher gebildet wie bei der ersten Gruppe. (Vgl. Jesaias und Josef.) Eine Ausnahme machen auch hier die beiden Juden an dem Mosesrelief sowie Abel. Deren Haare sind kräftiger und massiger behandelt.

An technischen Eigentümlichkeiten haben alle Figuren das Standmotiv und die Ponderation gemeinsam: Das eine Bein ist stark zur Seite gesetzt und das Schwergewicht des Körpers wird auf das andere übertragen. Die ebenfalls immer wiederkehrende Profilierung der Falten ist wenig tief und kantig.

---

[1]) Prill (S. 38) meint, „der übermäßig dicke Isaak sei eine naive Hindeutung auf die Vortrefflichkeit des Opfers.“ Der Hauptgrund, die Formen allgemein zu halten, war wohl die Scheu vor einem detaillierten Akt an der Kanzel.

Das Verhältnis der beiden Skulpturengruppen zu dem Meister der Kreuzigungsgruppe ist noch zu bestimmen. Der Künstler, dem die drei Figuren des zweiten Lettnergeschosses und der Kain gehören, muß mit dem der Kreuzigungsgruppe zum mindesten in Schulzusammenhang stehen. Das folgt aus der beiden gemeinsamen Technik (Standsystem, Ponderation, Querprofil der Falten) und auch aus der engen Verwandtschaft in Gewand- und Körperbehandlung und aus der Übereinstimmung der Typen. Da aber die Skulpturen dieser ersten Gruppe so hoch stehen in der Qualität, daß sie nicht von einem Schüler herrühren können, stammen sie von demselben Künstler, der auch die Gruppe anfertigte, wohl dem Leiter der ganzen Unternehmung. Die geringe Stildifferenz, bestehend in größerer Weichheit der Gewandbehandlung und geringerer Stilisierung des Nackten erklärt sich unschwer daraus, daß diese letzten Figuren des zweiten Lettnergeschosses in geringerer Höhe als die Gruppe aufgestellt waren und infolgedessen weniger starke Wirkungsakzente zur Verwendung kamen. Diese Rücksichtnahme auf den Aufstellungsort trafen wir schon einmal bei dem vom selben Meister gefertigten Freiberger Johannes.

Die zweite Skulpturengrupe steht in stilistischer und besonders in technischer Beziehung selbständig da. Das an den zu ihr gehörigen Figuren immer wiederkehrende Standsystem, die Ponderation und das Querprofil der Falten beweisen das. Wir müssen demnach hier einen selbständig geschulten Künstler annehmen. Ihm gehört auch wohl die Madonna des Freiberger Lettnerkreuzes an, wie sich aus Standsystem, Sockel und dem weichen flüssigen Gewandstil ergibt. Der Ort, wo er seine Schulung empfangen hat, wird bei der Behandlung der Skulpturen der goldenen Pforte nachgewiesen werden, weil dann der Zusammenhang überzeugender zu Tage tritt

Ein dem Freiberger und Wechselburger Kruzifix nah verwandtes Werk befindet sich in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt. Es ist ein jetzt an der nördlichen Wand des

Querschiffes der Liebfrauenkirche zu Halberstadt hängendes Kruzifix. Ursprünglich war es wohl als Triumphkreuz bestimmt und hing am Eingange zum Chor. Die Form des Kreuzes ist dieselbe wie in Wechselburg, indem das eigentliche Kreuz, an dem Christus hängt, auf einem zweiten, aus breiten Brettern bestehenden befestigt ist, dessen Arme in Dreipässe endigen. Christus hängt mit übereinandergenagelten Beinen am Kreuz. Den leicht geneigten Kopf wendet er nach rechts. An den Kreuzarmen waren gemalte Engel angebracht. Am oberen Ende des Kreuzstammes sehn wir, wie in Wechselburg, Gottvater. Welche Malereien am unteren Dreipaß angebracht waren, läßt sich nicht mehr erkennen. Nach Analogie des Wechselburger Kruzifixes kann man wohl auf Adam schließen.

In diesem Halberstädter Christus ist nicht das Leiden als Ziel der Darstellung gewählt, vielmehr ist hier noch der über Tod und Schmerzen triumphierende Christustypus vorhanden, wie der steifnackige Kopf, die gerade ausgestreckten Arme und der nicht seitwärts ausgebogene Leib zeigen. Insofern ist das Kruzifix also altertümlicher und nähert sich mehr dem Freiberger.

Die Gewandung zeigt dieselbe Straffheit der Linienführung, dasselbe kantige, scharfe Schatten gebende Faltenprofil wie die genannten beiden Kruzifixe. Doch ist die Faltengebung nicht so logisch aus der Art der Befestigung entwickelt wie in Freiberg und Wechselburg. Vielmehr ist die tiefe Kluft zwischen den Oberschenkeln vorhanden, trotzdem der Knoten seitwärts vom Oberschenkel liegt. Da es an genauer Motivierung der Falten mangelt (vgl. Falten zwischen den Oberschenkeln), ist der Stil willkürlicher.

Die Behandlung der Körperformen ist allgemein. Nur die notwendigsten Einzelheiten werden wiedergegeben.

Ist nun dieses Werk von dem Meister der beiden Gruppen in Freiberg und Wechselburg angefertigt oder haben wir in ihm eine Schülerarbeit zu sehen, die im Anschluß an die genannten Skulpturen entstanden ist? Ein Vergleich

des Stiles gibt uns darauf Antwort. Die Behandlung des Lendentuches in Wechselburg zeigte, mit welcher Genauigkeit der dortige Künstler seine Falten motiviert. Gerade diese Eigenschaft ist bei dem Halberstädter Kruzifix nicht vorhanden, obwohl die Anordnung des Tuches hier wie dort dieselbe ist. Doch könnte dann dieses letztere Werk eine frühere unvollkommene Arbeit desselben Künstlers sein. Dagegen spricht, daß schon bei dem Freiberger die logische Faltengebung vorhanden ist. Daraus läßt sich schließen, daß wir hier eine in Nachahmung des Wechselburger Kruzifixes entstandene Schülerarbeit vor uns haben. Dieser Schüler war ein Künstler, der in der Auffassung mehr in der Vergangenheit wurzelte und der in stilistischer Beziehung nicht die straffe Selbstzucht des Meisters der Wechselburger Kreuzigung aufweist.

3. Kapitel.

Die Skulpturen der goldenen Pforte in Freiberg.

Den Höhepunkt der ganzen bis jetzt gezeigten Entwicklung bilden die Skulpturen der goldenen Pforte zu Freiberg in Sachsen.

Die goldene Pforte ist der einzige Überrest des romanischen Domes zu Freiberg. Sie zeigt den Typus des abgetreppten Portales, an dem 10 Säulen und 8 Pfeiler abwechselnd aufeinanderfolgen. Ein hoher Sockel und ein über die Kapitelle hinlaufendes Gesims verbinden diese beiden Bestandteile. Die Pfeiler sind abgefast und in die so entstandenen Rillen Statuen, die aus übereckgestellten, im Querschnitt quadratischen Blöcken gewonnen sind, auf kleine Säulchen gesetzt, im ganzen 8 an der Zahl. Diese Rillen sind nach oben zu durch Tier- und Menschenköpfe abgeschlossen, die das Gebälk zu stützen scheinen. Den Pfeilern entsprechen über dem Gesims figurierte Archivolten, die, wie deutlich zu sehen ist, vor der Verarbeitung zu Figuren dieselbe Form wie die Pfeiler hatten. Auch sie sind zur Aufnahme von Figuren abgefaßt worden. Die Fußpunkte der Archivolten sind mit eigentümlichen, den antiken Grotesken verwandten Lebewesen, wie Männern und Frauen mit Fischleib, geschmückt. Die Säulen, die die mannigfaltigsten Formen und Ornamente zeigen und reiche, zart ausgeführte romanische Kapitelle tragen, finden ihre Fortsetzung in nichtfigurierten Archivolten. Die Ornamente der letzteren sind jedesmal denen der entsprechenden Säulen gleich gebildet. Das Tympanon endlich enthält ein Relief.

Das abgetreppte Portal entwickelt sich aus dem einfachen Rücksprung der Mauer, der zuerst in Cravant[1]) vorkommt. Der in die so entstandene Ecke eingeschobene Rundstab ist zuerst in St. Martin de Londres zu sehen.[2]) Durch Vervielfachung dieser Elemente entsteht der hochromanische Typus, wie er hier in Freiberg vorliegt. Dieser Portaltypus mußte nun zur Aufnahme von Statuen tauglich gemacht werden. In Frankreich, wo zuerst die Verbindung von Statuen und Portalarchitektur vorkommt, wurde dies Problem so gelöst, daß man die Statuen, z. B. in Chartres, so am architektonischen Gerüst befestigte, daß dessen Wirkung zerstört wurde. Sie wurden freischwebend vor die Säulen gehängt, so daß sie ganz im Gegensatz zu den griechischen Karyatiden keinen integrierenden Bestandteil der Konstruktion bilden, sondern, ohne daß letztere geschädigt wird, beseitigt werden können. Nun vollzieht sich die Entwicklung so, daß der Bildhauer eine würdigere Aufstellung für seine Arbeiten verlangt, aber dadurch zugleich die Portalarchitektur durch Unterdrückung der konstruktiven Glieder zugunsten seiner Statuen verdirbt. So ist in Amiens, Paris und Reims „das Portal zu einer konstruktionslosen Nische" geworden.[3]) Ferner ist in Bourges, am linken Seitenportal der Westfassade von Notre-Dame in Paris und an der Liebfrauenkirche zu Trier als Unterbau für die Statuen eine breite Bank gewählt, die die Architektur durchschneidet und zerstört. Somit ergab sich aus dieser Entwicklung das Problem, den idealen Portaltypus zu schaffen, der der Architektur ihre konstruktiven Glieder ließ und zugleich der Plastik einen ihrer Bedeutung angemessenen Platz gewährte. Dieses Problem findet sich nur zweimal gelöst. Erstens in dem hochgotischen Rillenportal, dessen Erfinder Jean de Chelles mit seinem 1257 begonnenen

[1]) Vgl. Reiche in der Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde Westfalens. 63. Bd., S. 102.

[2]) Vgl. Reiche.

[3]) Vgl. Reiche, S. 113.

Südportal am Transsept von Notre-Dame zu Paris ist.[1]) Die andere Lösung sehen wir in Freiberg, wo unabhängig von Jean de Chelles und lange vor ihm der geniale Architekt der goldenen Pforte die vorhin entwickelte Schwierigkeit der harmonischen Verbindung von Plastik und Architektur erfaßt und gelöst hat. Der Schwierigkeit, die Statuen in dieses konstruktive Gerüst einzuordnen, ist er in der Weise Herr geworden, daß er ihnen in den abgefasten Pfeilerecken ihren Platz anwies. Eine ähnliche Anordnung, wo die Pfeiler zu Skulpturen verarbeitet sind, kommt an dem 1135 geweihten Portal des Meisters Nikolaus zu Ferrara vor.[2]) Aus der Übereinstimmung des Gedankens könnte schon geschlossen werden, daß der deutsche Architekt solche italienischen Portale gesehen hat. Doch wird dies noch sicherer durch den Nachweis, daß er mit dem Architekten des Wechselburger Lettners identisch ist. Die Dekoration des letztgenannten Werkes zeigt nämlich mit der der goldenen Pforte die größte Übereinstimmung. So kehrt die erste, zweite, und vierte Säule der rechten Portalwange wieder in den Säulen des Unterbaues und des ersten Lettnergeschosses. Auch in der Zeichnung des Laubwerkes der Kapitelle in Freiberg ist die enge Verwandtschaft mit denen in Wechselburg nicht zu verkennen. Wir können daher die beiden Architekten identifizieren, umsomehr, als alle diese Bauten auf derselben Höhe des Könnens stehen, was aus der Selbständigkeit der Erfindung hervorgeht. Da aber gelegentlich der Behandlung des Lettners festgestellt wurde, daß der Architekt desselben in Italien gewesen ist, können wir nun mit noch größerer Sicherheit sagen, daß er auf seiner Reise Portale ähnlich dem in Ferrara gesehen hat. Doch bedeutete dies nur eine Anregung für ihn, da er das Motiv erst für Statuen brauchbar machte. Auch französische Portale hat der Architekt gesehen, wie die Verwendung von figurierten Archivolten zeigt. So entsteht diese einzig dastehende Schöpfung, an

[1]) Vgl. Reiche.
[2]) Ebenda.

der allein neben dem Pariser Portal des Jean de Chelles die harmonische Verbindung von Plastik und Architektur erreicht ist.

Den theologischen Inhalt des Skulpturenschmuckes der goldenen Pforte hat Goldschmidt[1]) klargelegt, der nachwies, daß wir hier einen Auszug aus dem normalen Programm der französischen Marienkathedralen des 13. Jahrhunderts vor uns haben, wo, auf drei Portale verteilt, das jüngste Gericht, die Krönung der Maria und die Anbetung der Könige dargestellt zu sein pflegen. Dies ist hier auf ein Portal konzentriert und zwar so, daß die Anbetung den breitesten Raum einnimmt. Links von der Madonna, die in Breitangesicht gesehn mit ihrem Kinde thront, finden sich die drei ihre Gaben reichenden Könige. Einer kniet, während die beiden anderen in einer Übergangsbewegung zwischen Knien und Stehen dargestellt sind. Auf der anderen Seite der Madonna steht en face ein Engel. Neben ihm sitzt der hl. Josef mit einem Stabe in der Hand. Er schaut zur Mittelgruppe hinüber. In der ersten Archivolte ist die Krönung Mariä durch Christus dargestellt. Letzterem wird zugleich, wohl eine Andeutung des jüngsten Gerichts, von einem Engel ein Buch hingereicht. Den übrigen Teil der Archivolte nehmen die stehenden Figuren von vier Engeln ein, die der Anbetung zu assistieren scheinen. Die Mitte füllt in der zweiten Archivolte Abraham, von einem Engel eine Seele in Empfang nehmend, aus. Den entsprechenden Platz in der dritten Archivolte nehmen zwei Engel mit der Taube des hl. Geistes ein. Die übrigen Teile dieser beiden Archivolten werden von den Aposteln und Evangelisten eingenommen, und zwar sind es 14 Figuren anstatt 16, weil Matthäus und Johannes zugleich Apostel und Evangelisten waren. In der letzten Archivolte endlich sind die Figuren der Auferstehenden angebracht. Die Namen der in den 8 Statuen dargestellten Personen lassen sich durch einen Ver-

[1]) Studien S. 39 ff.

gleich mit Gemälden der Liebfrauenkirche zu Halberstadt feststellen.[1]) Dort finden sich die vierte Figur und die zweite Figur der linken Portalwange als Daniel und Salomo bezeichnet. Auch die dritte sehn wir dort. Sie trägt die Benennung Königin von Saba. Mit Hilfe der Gemälde können dann noch die 2. Statue der rechten Portalwange als David und die 3. derselben Seite als Ecclesia erkannt werden. Die noch fehlenden, die 1. Figur der linken, die 1. und 4. der rechten Seite, lassen sich deuten. Die erste stellt, wie aus Kleidung und Symbol hervorgeht, Johannes den Täufer dar. Die an zweiter Stelle genannte wird als Nahum[2]) und Johannes Evangelist gedeutet.[3]) Letztere Deutung ist deshalb die wahrscheinlichere, weil die Figur eine Schriftrolle trägt und solche typologischen Gegenüberstellungen beliebt waren. Die letzte Statue endlich stellt Aron mit dem blühenden Mandelstab dar.[3])

Wie die Skulpturen in Wechselburg, so lassen sich auch die in Freiburg, zunächst die Statuen, in mehrere Gruppen teilen. Die erste und umfangreichste besteht aus den Figuren des David, Salomo, Daniel und Johannes Evangelist.

David und Salomo stehen in den Pfeilerabfasungen auf anthropomorphen Sockeln, die ihrerseits auf den Kapitellen kleiner Säulchen ruhen. Sie sind beide in ruhiger, völlig frontaler Haltung dargestellt, David als kräftiger, bärtiger Mann, Salomo jung und unbärtig mit einer geringen Neigung zu gotischer Eleganz, wie aus dem zierlichen Fassen des Szepters hervorgeht. Ihre Kleidung besteht aus weichen Untergewändern, die nur an den Ärmeln sichtbar werden, dicken an den Hüften gegürteten Obergewändern und einem über

[1]) Studien S. 42. Die Pausen befinden sich jetzt im Kunstgewerbemuseum zu Berlin.

[2]) Steche: Inventar der Kunstdenkmäler Sachsens. 3. Bd., S. 27.

[3]) Springer: Sitzungsber. d. sächs. Akademie der Wissenschaften. 31. Bd.

[4]) Steche: S. 27. Vgl. 4. Buch Mosis. c. 17.

Brust und Schultern hängenden Mantel, der durch einen Knopf zusammengehalten wird. Beide halten ihre Attribute, Salomo Szepter und Spruchband, David dazu noch die Leier. Letzterer zeigt einen kräftigen Typus mit breiter gewölbter Stirn, scharf betonten Stirnknochen, einer kurzen Nase mit breiten Flügeln, sowie vortretenden Backenknochen. Salomos Typus ist jugendlicher mit vollen Backen, gewölbter breiter Stirn und kleinem Kinn.

Die Komposition ist bei beiden von der größten Einfachheit, sowohl was das Verhältnis von Statue und umgebender Architektur anbetrifft, als auch in der Anordnung der Hände. Die Richtung der durch die beiden Schultern gelegten Vertikalebene und der Portalwange sind parallel. Senkrecht dazu ist der Blick bei David gerichtet. Einfacher hätte das Verhältnis von Statue und Architektur nicht gegeben werden können. Eine geringe Differenz zeigt Salomo insofern, als er sich ganz wenig in den Hüften dreht und den Blick seitwärts richtet. Im einzelnen ist die Komposition der gegebenen Blockform geschickt angepaßt. Diese Blockform erlaubte es, da sie die ursprüngliche Pfeilergestalt vor der Abfasung mit der ausspringenden Ecke wiedergibt, nicht, die Hände seitlich vom Körper anzubringen. Daher wird die vordere Ecke des Blockes benutzt, um die Hände und die Attribute darin anzubringen. So entsteht hier die sogenannte Übereckkomposition, die so geschickt angewandt ist, daß dem Beschauer die Beschränkung, der der Künstler unterworfen war, nicht zum Bewußtsein kommt.

Dieselbe Einfachheit wie die Komposition zeigt der Gewandstil. In einfachem Umriß umschließt der Mantel die Figuren. Besonders bei Salomo kann beobachtet werden, wie dasselbe am rechten Arm dazu dient, den vorspringenden Ellbogen mit der Hauptmasse zusammenzuschließen. Zu diesem Zwecke ist sein Saum soweit vorgeschoben, daß er den Ellbogen umschließt. Nur ein einziges Genremotiv findet sich bei David, von dem umgeschlagenen Saum des rechten Ärmels abgesehen, nämlich die vom linken Unterarm fallende

Mantelfalte. Von derselben Monumentalität ist der Faltenwurf. In straffen Linien, scharfe Schatten werfend, fallen die Falten herunter. Keine einzige ist vorhanden, die nicht den Charakter des Straffen trüge. Dies läßt sich bei Salomo gut an den Falten des aufgehobenen Mantels, die unter der linken Hand entstehen, beobachten. Sie treffen scharf gegeneinander. Eine weitere, beiden Figuren gemeinsame Stileigenschaft ist die Einfachheit und Allgemeinheit der Gewandbehandlung. Besonders an der Schulterpartie und der Brust beider Statuen, dem rechten Ärmel des Obergewandes bei Salomo läßt sich dies erkennen. Nur die zur Charakteristik notwendigen Falten sind angegeben.

Die Proportionen sind mehr breit als hoch, indem die Breite in Ellbogenhöhe gemessen etwa $2^1/_2$ mal in der Höhe aufgeht. In der Behandlung der einzelnen Formen sehn wir das Bestreben des Meisters, die Natur bei vollendeter Wiedergabe zu vereinfachen und zu idealisieren. So ist bei David die linke Hand und der Kopf mit den eingefallenen Wangen natürlich wiedergegeben. Doch zeigt erstere kein einziges Detail, und bei letzterem läßt sich nur ein wenig Stilisierung in den scharfgeschnittenen Augenknochen bemerken. Auch Salomos Gesicht wirkt lebensvoll, ohne daß Details angebracht wären. Dasselbe kann von seiner linken Hand gesagt werden, die lebendig greift, ohne daß Einzelheiten angegeben wären. Wie in der Gewandbehandlung, sind auch hier die Details zum Zwecke monumental einfacher Wirkung weggelassen. Die Modellierung ist plastisch empfunden und meisterhaft. Dies ist besonders an der Art zu bemerken, wie die Schultern ohne jede Härte unter dem Mantel sichtbar gemacht sind, ferner an der feinen Modellierung der Stirn Davids.

Die Haarbehandlung verrät dasselbe Gefühl für massige Wirkung, auch durch einige Linien belebt.

Die gemeinsamen technischen Eigentümlichkeiten der beiden Statuen sind: Dasselbe Standsystem, der wenig vorgesetzte Fuß kehrt bei beiden wieder. Die Last ruht gleich-

mäßig auf beiden Beinen. Auch der anthropomorphe Sockel ist beiden gemeinsam, der, obwohl die Deckplatte des Kapitells als Basis genügt hätte, eingeschoben ist. Das Querprofil der senkrecht fallenden Falten ist kantig, mit tief ausgehöhlten Vorderflächen.

Ehe wir zu den beiden anderen in diese Gruppe gehörigen Figuren übergehn, soll noch die Herkunft des Stiles und der Technik der beiden Figuren des David und Salomo festgestellt werden. Diese Figuren sind uns schon einmal begegnet, und zwar sind sie mit denen des David und Salomo vom Wechselburger Lettner identisch. Die Freiberger Statuen haben mit diesen die Kleidung, den Gewandstil, die Proportionen, die Gesichtstypen, die Behandlung des Nackten und der Haare, Standsystem und Ponderation, sowie die Profilierung der Falten gemeinsam, zudem stehen sie in der Qualität der Arbeit mit ihnen auf derselben Stufe. Daher sind sie von demselben Meister wie die Wechselburger, nämlich dem Hauptmeister, der in Chartres gelernt hat.

Von größerer Lebendigkeit sind die beiden anderen Statuen dieser ersten Gruppe, Johannes Evangelist und David.

Johannes Evangelist schreitet lebhaft von rechts nach links einher. Er dreht Oberkörper und Kopf, der einen leicht lächelnden Typus mit vollem Oval, gewölbter Stirn, geschwungenen Augenbrauen und kleinem Mund und Kinn zeigt, nach rechts herum. Seine Kleidung besteht aus Untergewand und Überwurf, der die rechte Schulter und den rechten Oberarm freiläßt.

Die Auffassung des Künstlers zeigt uns Johannes als einen kräftig gebauten jugendlichen Mann. Etwas Gespanntes und Momentanes liegt in Haltung und Gesichtsausdruck, ohne daß der Anlaß zu einer derartigen inneren und äußeren Bewegung zu sehn wäre. Diese lebhafte Auffassung, die uns an die im zweiten Kapitel behandelte malerische Richtung der sächsischen Reliefplastik erinnert, wurde bis

jetzt noch bei keiner einzigen Statue bemerkt. Insofern steht diese Figur getrennt von den übrigen.

Auch die Komposition läßt diese Verwandtschaft mit der Reliefplastik des 12. Jahrhunderts bemerken, ja es läßt sich sogar eine Figur anführen, die im Motiv die größte Ähnlichkeit mit Johannes zeigt, nämlich die in Hildesheim sich links von Bernward findende Figur an den Chorschranken von St. Michael. Beide Male haben wir eine Schreitfigur, deren Beine im Profil stehen und bei der sich Kopf und Oberkörper dem Beschauer zuwenden. Das Motiv des von der einen Hand aufgehobenen Gewandzipfels findet sich in Freiberg und in Hildesheim. Nur die Bewegung des über die Brust greifenden anderen Armes ist in Hildesheim viel gewaltsamer, ferner schreitet der Johannes nach links, die Chorschrankenfigur nach rechts. Entsprechend den veränderten Bedingungen ist die Komposition in Freiberg von der Hildesheimer verschieden. In Freiberg ist sie zunächst konzentrierter, da hier im Gegensatz zu dem breiten Chorschrankenfelde der Raum auf den schmalen Steinblock beschränkt war. Diesem mußte die Komposition angepaßt werden, da, wie gelegentlich der Behandlung des architektonischen Rahmens gezeigt wurde, seine Form und Stellung durch den Pfeiler bestimmt war, und da ein Anstücken von über die Blockgrenze hinausragenden Teilen verboten war.[1]) Daher sind die flatternden Gewandzipfel, wie sie die Chorschrankenfigur zeigt, bei Johannes an den Leib genommen, wie besonders der Mantelzipfel, den letzterer in der Hand hält, zeigt. Ferner machte die Stellung des Blockes und die daraus sich ergebende Form desselben eine geschickte Komposition besonders in der Anordnung der Hände notwendig. Diese sind, da seitlich vom Körper kein Platz übrig war, vor demselben angeordnet. Doch ist der Blockzwang nicht ganz überwunden. Der rechte Unterarm

[1]) Vgl. Franck-Oberaspach: S. 40. Zitat aus Boileau: Règlements . . .

ist viel zu kurz und der an den Leib gepreßte linke Arm nimmt der Komposition viel von ihrer Ungezwungenheit und Frische.

Wie in der Komposition, so finden wir auch in der Gewandbehandlung überkommene Elemente, die auf einen Zusammenhang mit dem malerischen Relief hindeuten, neben neuen. Hier zeigt der Künstler die Kraft und den Schwung der Linienführung, wie ihn die Stuckarbeiten von Halberstadt, Gernrode und Hildesheim aufweisen. Charakteristisch sind dafür die Falten, die von der linken Hüfte nach dem Bein hinübergehen. Auch die Dachfalte an der rechten Schulter ist ein Motiv, das schon an den Halberstädter Chorschranken vorkommt. Es läßt sich dann noch in der malerischen Behandlung des Überwurfs der Zusammenhang mit der sächsischen Stuckplastik erkennen (vgl. den rechten Oberarm). Auch der Umriß mit seinen ausspringenden Fältchen verrät, daß das monumentale Gefühl bei dem Künstler dieser Statue nicht so stark ausgebildet war wie bei dem des David und Salomo. Doch ist insofern gegenüber der Stuckplastik ein Fortschritt zu sehn, als die vielen kleinen Falten und Fältchen, die malerisch wirkten und zur Erzeugung des plastischen Eindruckes dienten, hier verschwunden sind. An den Meister der Freiberger und Wechselburger Kreuzigung erinnern andererseits die spitzen Dreiecksfalten am Überwurf.

Die Proportionen sind schlanker als bei den übrigen Statuen. Hier verhält sich die in Ellbogenhöhe gemessene Breite zur Höhe wie 1 : 3. Infolgedessen ist diese Statue am größten.

In der Wiedergabe des Nackten ist auf Details verzichtet. Trotzdem ist das Gesicht, das den Typus der Wechselburger Engel zeigt, lebenswahr und von großem Ausdruck. Ganz im Gegensatz steht dazu das Gesicht des Königs, der als Sockel dient. Es ist realistisch mit vielen Fältchen wiedergegeben und weist einen anderen Typus auf. Ein anderer, realistischer arbeitender Meister hat also den Sockel vollendet.

Die Haare des Johannes sind äußerst fein behandelt und rufen den Kopf des Johannes vom Wechselburger Lettner ins Gedächtnis zurück.

Die Technik ist die des Wechselburger Hauptmeisters. Dies folgt aus dem Faltenprofil und dem anthropomorphen Sockel.

Diese Statue gehört, wie die Technik zeigt, in die Schule des Meisters der Kreuzigungsgruppe in Wechselburg, und es ist auffällig, daß plötzlich eine so bewegte Figur hier auftritt. Dies bedarf noch der Erklärung. Von dem Künstler, der die Kreuzigungsgruppe anfertigte, kann sie deshalb nicht herrühren, weil das betreffende Chartreser Atelier, in dem er lernte, derartig bewegte Figuren nicht herstellte. Auch spricht der Stil dagegen. Vielmehr zeigt der Vergleich mit der Hildesheimer Figur, daß die Erklärung anders zu geben ist. Diese Statue ist von einem Künstler, der in Auffassung, in Komposition und Gewandbehandlung die Traditionen der Stuckplastik fortsetzt und die Steintechnik im Atelier des Hauptmeisters erlernt hat, angefertigt worden. Somit haben wir hier eine unmittelbare Verbindung zwischen Frei- und Reliefplastik. Eine ursprünglich für Relief bestimmte Figur kehrt demnach hier als Freistatue wieder[1]), und der unbekannte Künstler verdient deshalb große Anerkennung, weil er beim Übergang von der Relief- zur Freiplastik nicht zur statuarischen Gebundenheit seine Zuflucht nahm, sondern mit großer Kühnheit die bewegte Komposition beibehielt.

Als letzte Figur dieser ersten Gruppe bleibt noch der dem Johannes in mancher Beziehung nahverwandte Daniel.

Daniel, der als junger, elegant gekleideter, etwas zierlicher Mann aufgefaßt ist, schreitet nach rechts. Seine Kleidung ist genau so wie die des Wechselburger Daniel.

---

[1]) Über eine interessante Parallele in der griechischen Skulptur vgl. Kekule v. Stradonitz: Die griechische Skulptur. S. 27: Nike von Delos.

Sie besteht aus einem kurzen Rock, Mantel, langen Strümpfen und melonenförmiger Kappe. Der Kopf zeigt einen vollen Typus mit stark ausgeprägten Kinnladen, kleinem Mund und Kinn, sowie gerader breiter Stirn, die von üppigem Lockenhaar umgeben ist.

Die Komposition ist von großer Kühnheit und schließt sich in vollendet geschickter Weise der gegebenen Blockform an, so daß deren Zwang sich gar nicht bemerkbar macht. Doch scheint trotzdem der Meister nicht gewohnt gewesen zu sein, derartig bewegte Statuen zu arbeiten, denn der linke Fuß steht mit voller Sohle auf dem Boden, wodurch die Bewegung nicht die Elastizität erhält wie die des Johannes. Bei letzterer Statue wurde das vermieden, indem für eine ansteigende Fläche gesorgt wurde, so daß die Ferse höher steht als die Zehen. Nun erhebt sich die weitere Frage, weshalb denn der Meister diese komplizierte Komposition angewandt hat. Er wollte offenbar diese Figur mit der des Johannes Evangelist zu einer Gruppe zusammenschließen. Dies zeigt die Anwendung derselben Schreitbewegung und der Blick des Daniel, der nach Johannes gerichtet ist. So entsteht also diese erste bewegte Gruppe in der sächsischen Freiplastik durch das Zusammenarbeiten von zwei Künstlern, von denen der eine, der des Johannes, die Traditionen der Stuckplastik fortsetzt, während der andere sich ihm wiederum anschließt. Die Stuckplastik Sachsens hatte also die Entstehung der bewegten Gruppe zur Folge, während der Einschlag von seiten der französischen Portalplastik die rein statuarische monumentale Gruppe in der Wechselburger Kreuzigung hervorbrachte.

Der Gewandstil ist reich und erstrebte kräftige und mannigfaltige Schattenwirkung, wie die Falten auf der Brust sowie die des Rockes zwischen den Oberschenkeln zeigen. Eine weitere Stileigenschaft ist der elegante und schwungvolle Zug der Falten, wofür die Falten auf der Brust, ferner die des Mantelbausches und der von der Agraffe zum linken Arm gehende Mantelsaum charakteristisch sind.

Das Nackte ist natürlich, doch ohne viele Details, behandelt. (Vgl. Gesicht und Hände.) Die Modellierung, z. B. der unter dem Gewand verdeckten Schultern, der Beine usw., ist von außerordentlicher Tüchtigkeit. Sie beweist uns, daß wir hier einen großen Künstler vor uns haben.

Nach Tracht und Gesichtstypus könnte man schließen, daß der Meister des Wechselburger Daniel, der ja aus Gründen des Stils und der Technik mit dem der Kreuzigung identifiziert wurde, auch diesen Freiberger Daniel gearbeitet hat. Auch die bei den Figuren gemeinsame Schärfe der Falten spricht dafür. Doch ist es nicht möglich, auf die Tracht hin eine Identifizierung der beiden Meister vorzunehmen, dann kann die letztgenannte Eigenschaft ja auch auf einen Schüler übertragen worden sein. In der Tat rührt diese Statue von einem selbständig arbeitenden Schüler des Hauptmeisters her, wie die eleganteren Proportionen des Freiberger Daniel, die detailliertere und zierlichere Gewandbehandlung beweist. Demnach ist der Freiberger Daniel eine selbständige Wiederholung des Wechselburger Daniels, angefertigt von einem Schüler des Hauptmeisters.

Der zweiten Statuengruppe gehören die Figuren des Johannes und der Königin von Saba an.

Johannes der Täufer, ein bärtiger Mann, ist in Untergewand und Überwurf gekleidet. Die eine Hand hält den Bausch des letzteren in die Höhe und stützt zugleich die Scheibe mit dem Lamm Gottes, die von der anderen Hand flach vor die Brust gehalten wird. Johannes neigt den Kopf und hebt ihn zugleich ein wenig in die Höhe, um zu der im Tympanon sitzenden Madonna aufzuschauen. Der Kopftypus zeigt eine gerade, zurückspringende Stirn, stark ansteigende Augenbrauen, unten sich verdickende Nase mit großen Öffnungen und stark vorspringenden Backenknochen. Die Königin von Saba zur Rechten Salomos hat das rechte Bein zur Seite gesetzt und gekrümmt. Ihre Kleidung besteht aus einem an den Hüften gegürteten Gewand und einem Mantel, den an der rechten Schulter ein Knopf zu-

sammenhält. Sie ist als schlanke zierliche Frau in ruhiger frontaler Haltung aufgefaßt.

Diese beiden Statuen haben die Straffheit der Faltenführung (vgl. bei Johannes die am Mantel von der linken Hand heruntergehenden Falten und die Rückenfalten) uud die naturwahre Behandlung des Nackten gemeinsam, wie bei Johannes die mit vielen Details versehene rechte Hand, die stark betonten Halsmuskeln, bei der Königin von Saba die linke Hand zeigen.

Gemeinsam ist beiden Statuen auch das Standmotiv, die Verschiebung der Last auf das linke Bein und das kantige, wenig tief eingeschnittene Faltenprofil.

Neben diesen Gemeinsamkeiten sind eine Reihe von Differenzen zu bemerken. Die Komposition ist bei der Königin von Saba von derselben Einfachheit wie bei Salomo und David. Die durch die Schultern gelegte Vertikalebene läuft parallel der Gewändrichtung. Bei Johannes dagegen steht die durch Unterkörper und Beine gelegte Vertikalebene in einem Winkel zur Gewändrichtung, sodaß man von der Seite in eine große Lücke zwischen Statue und Gewände sehen kann. Noch mehr weicht von der Richtung der letzteren die der Schultern infolge der Drehung in den Hüften ab. Auch im einzelnen sind die Kompositionen der beiden Figuren verschieden, da bei der Königin von Saba die sog. Übereckkomposition angewendet ist, dagegen bei Johannes nicht, trotzdem Blockstellung und Blockform die gleiche war. Vielmehr ist diese Statue breiter komponiert. Die Hände sind fast nebeneinander angeordnet. Auch darin ist noch eine Differenz zwischen den beiden Statuen vorhanden, daß bei der Königin von Saba die S-förmige Komposition, die bei Johannes durch den geneigten Kopf und das seitwärts gestellte Bein erreicht wird, nicht zu sehn ist.

Auch in der Haarbehandlung zeigen sich Differenzen. Das Haar ist bei Johannes viel reicher und lockerer als bei der Königin von Saba.

Ein letzter Unterschied liegt in der Ponderation. Bei

Johannes verläßt die Schwergewichtslinie unterhalb des Rückens den Körper, sodaß die Figur herunterzugleiten scheint. Bei der Königin von Saba liegt sie in der Mitte.

Diese beiden Statuen haben die Technik gemeinsam, gehören also derselben Schule an. Doch stammen sie nicht von demselben Meister, da sie in stilistischer Hinsicht zu sehr verschieden sind. Beide gehen auf die Wechselburger Kanzelskulpturen zurück. Mit Johannes haben die dortigen Figuren des Josef, Jesaias und Abraham die Technik, besonders den eigentümlichen Verlauf der Schwerpunktslinie, die rhythmische Komposition, den Gesichtstypus gemeinsam, ferner die Behandlung der Gewandung, des Nackten und der Haare. Zur Königin von Saba stellt die Maria an der Kanzel zu Wechselburg die Parallele: die Technik und die Gewandbehandlung mit den langen eleganten Falten stimmt bei beiden überein. Demnach haben die beiden Künstler der Freiberger Statuen bei dem Meister der Wechselburger Kanzel gelernt.

Die dritte und letzte Statuengruppe besteht aus Aaron und Ecclesia.

Aaron, ein alter Mann von zierlicher, fast schwächlicher Figur und in ruhiger Haltung, hält in der Rechten die Salbflasche, in der Linken den blühenden Mandelstab. Seine Kleidung besteht aus Untergewand, einem kürzeren Gewand darüber, sowie einem über Brust und Arme herunterfallenden Überwurf. Der Kopf ist mit einem Tuche umwunden. Er zeigt einen langbärtigen Typus mit niedriger, fast flacher Stirne und kurzer gerader Nase. Zwischen Füße und Kapitellplatte ist eine flache Platte, die drei Köpfe zeigt, eingeschoben. Die Ecclesia setzt das linke Bein ein wenig zur Seite. Ihre Kleidung besteht aus einem gegürteten, reich verzierten dünnen Gewande und einem Mantel, der an der Brust durch eine Agraffe zusammengehalten wird. Darüber trägt sie noch einen Überwurf.

Die Komposition ist bei beiden Statuen dieselbe. Die durch die Schultern gelegte Vertikalebene ist der Gewänd-

richtung nicht parallel, sondern steht in einem Winkel von etwa 30° dazu. Die Statuen sind demnach nicht für einen etwas außerhalb des Portales stehenden Beschauer berechnet, sondern für einen mehr nach der Türe unter dem ersten Bogen gelegenen Standpunkt berechnet. Dieses Kompositionsprinzip ist ganz neu und es stört die Harmonie des Ganzen empfindlich. Durch diese Stellung zur Architektur nehmen die Figuren innerhalb des Blockes mit den Schultern nicht den breitesten Raum ein, wie wir es bei David und Salomo fanden. Vielmehr war der zur Verfügung stehende Raum erheblich schmaler als bei den genannten Statuen. So erklärt sich zum Teil die Schmalschultrigkeit der beiden Statuen. Die Schwierigkeit, die Figuren auf diese Weise in den Block zu komponieren, hat der Künstler nicht ganz überwunden. Die rechte Schulter und der rechte Unterarm bei Aaron, die ganze rechte Seite der Ecclesia erscheint verkümmert.

Die Gewandung ist auf reiche, malerische Wirkung hin behandelt (vgl. bei Aaron die vielen senkrecht vom Gürtel herunterfallenden tief ausgehöhlten Falten), ferner ist sie weich und doch etwas stilisiert wiedergegeben. (Vgl. Brustpartie bei Aaron, Falten am Unterleib der Ecclesia.)

Auch die Behandlung des Nackten zeigt das letztgenannte Streben nach realistischer und weicher Wirkung. (Vgl. Aarons Gesicht.)

Gemeinsame technische Eigentümlichkeiten der Statuen sind: Der flache Sockel und die kantige, wenig breite Profilierung der Falten. Nur in Standmotiv und Ponderation ist eine Differenz vorhanden. Aaron steht gleichmäßig auf beiden Beinen. Da die Fersen sehr tief, fast in gleicher Höhe wie die Zehen gestellt sind, ergibt sich, daß die Schwerpunktslinie nicht mitten auf den Sockel auftrifft, sondern mehr nach den Fersen als nach den Zehen hin. Dadurch ist der unelastische Eindruck, den entgegen dem David die Statue macht, bedingt. Im Profil gesehn erscheint die Statue sogar etwas nach rückwärts gelehnt. Bei der Ecclesia dagegen ist der eine Fuß zur Seite gesetzt und die Last ein

wenig auf das andere verschoben. Diese Differenz fällt gegenüber den sonstigen Übereinstimmungen nicht schwer ins Gewicht und erklärt sich so, daß der Meister zwei Standsysteme kannte.

Demselben Künstler gehört der Kopf am Sockel des Johannes Evangelist. Dies ergibt sich aus dem realistischen, dem Aarons eng verwandten Typus.

Dieser Meister, der die beiden Statuen anfertigte, steht mit dem der Wechselburger Skulpturen nicht in Verbindung, wie Technik und Stil beweisen. Der Ort, wo er seine Schulung empfangen hat, wird noch nachgewiesen werden.

Es bleibt noch zu untersuchen, ob die Statuen an Ort und Stelle aus den fertig versetzten Blöcken herausgemeißelt wurden, oder ob sie im Atelier fertiggestellt und dann erst an ihren Standort gebracht worden sind. Bei einigen Statuen läßt sich nun erkennen, daß der Rücken sowie das Laubwerk hinter dem Kopf soweit ausgearbeitet sind, daß der Meißel an Ort und Stelle nicht so tief hätte hineingeführt werden können. (Ecclesia und Königin von Saba.) Demnach sind die Statuen unter Berücksichtigung der gegebenen Verhältnisse im Atelier ausgeführt worden. Die letzte Vollendung ist ihnen jedoch sicher erst an Ort und Stelle zuteil geworden. Dies geht aus dem Sockel des Johannes Evangelist hervor, der unfertig versetzt und erst dann von einem anderen Künstler fertig gemeißelt wurde. Dies geschah wohl mit Rücksicht darauf, daß der Sockel beim Transport von den dünnen Beinen leicht abbrechen konnte.

Wie bei den Statuen, so können wir auch bei den Archivolten verschiedene Künstler scheiden. Dem ersten gehören in der innersten Archivolte Christus, Maria und der das Buch herantragende Engel an. Der Kopftypus Christi stimmt mit dem Gottvaters vom Wechselburger Kruzifix, der Marias mit dem Typus der dortigen Maria und der des Engels mit dem der am Kreuzesbalken angebrachten Engel überein. Zur selben Gruppe gehören die Figuren der zweiten

Archivolte mit Ausnahme der ersten links unten und der ersten und zweiten rechts unten. Bei diesen Figuren finden wir zwei Sitzmotive: Die einen haben dem Tympanon die linke Seite zugewandt, sodaß die Knierichtung senkrecht zu diesem steht. Bei der anderen Gruppe dagegen ist die Knierichtung dem Tympanon parallel. Die Kleidung ist bei allen die gleiche. Sie besteht aus Untergewand und Überwurf.

Alle diese Figuren haben eine Reihe von Eigenschaften gemeinsam.

Zunächst kehrt die monumentale, mächtige und bewegte Auffassung immer wieder, die sich in den kühnen Stellungen, den Köpfen und den außerordentlich kräftigen (vgl. die Schultern), mehr breiten als schlanken Proportionen wiederspiegelt.

Auch die Komposition läßt die Zusammengehörigkeit der Figuren hervortreten. Die Archivolten hatten, wie bei Erörterung des architektonischen Rahmens gezeigt wurde, vor der Verarbeitung zu Figuren dieselbe Form wie die Pfeiler. Es waren rechtwinklig behauene Blöcke, die übereck in die Mauer versetzt worden waren. In die vordere Hälfte dieser Blöcke, die im Querschnitt etwa ein rechtwinkliges Dreieck zeigt, sind die Figuren unter dem Gesichtspunkte möglichst freier und lebendiger Bewegung bei möglichster Ausnutzung des Materiales komponiert. Um das Erstgenannte zu erreichen, ist bei allen die kühne Drehung in den Hüften angewendet, am ausgeprägtesten wohl bei dem vierten links in der dritten Archivolte, wo die Schulter bis an den äußersten Rand des Blockes herankommt. Diese Kühnheit läßt es uns vollständig vergessen, daß der Raum so beschränkt war. Zwecks Ausnutzung des Materiales ist immer dasselbe Mittel verwandt. Die vordere Ecke des Blockes wird über den Knien durch die Hände oder die Attribute ausgefüllt. (Vgl. besonders den dritten rechts in der zweiten, ferner den vierten links in der dritten Archivolte.) Weiterhin ist für die Kompositionen charakteristisch, daß bei allen Figuren der hier behandelten Gruppe

ein bestimmter Standort eingenommen werden muß, wenn sie wirken sollen. Dieser liegt für die zweite Archivolte etwas weiter nach dem Portal zu als bei der dritten. Bei der ersteren fällt er mit dem des Salomo und des David, bei der letzteren mit dem der Königin von Saba zusammen. Besonders deutlich läßt sich bei der vierten Figur der dritten Archivolte (linke Seite) erkennen, daß die Komposition nicht von jeder beliebigen Stelle aus betrachtet werden darf. Von dem genannten Standpunkte aus gesehen erscheint sie ungezwungen komponiert, während sie in der direkten Untenansicht gequetscht erscheint. Die Figuren dieser Gruppe sind demnach alle mit gleicher Kühnheit und gleichen Kompositionsabsichten geschaffen.

In der Gewandbehandlung ist durchweg eine großzügige Wirkung erstrebt. Alle malerischen und genremäßigen Züge sind zugunsten massiger Gesamtwirkung vermieden. Dafür ist die Behanulung der Kleidung zwischen den Knien charakteristisch. Eine dominierende breite Hauptfalte zieht sich von Knie zu Knie. (Zweite und dritte Figur bei der zweiten Archivolte, linke Hälfte. Ebenso sind bei diesen Figuren auf der Brust nur wenige Hauptfalten angegeben. Dieselbe Behandlung zeigt sich bei der Rückenpartie des vierten links und des dritten rechts in der dritten Archivolte. Ferner ist allen den Figuren dieser ersten Gruppe Straffheit der Linienführung gemeinsam. (Vgl. die Brust- und Schulterfalten am Überwurf des zweiten links der zweiten Archivolte.)

In der Formenbehandlung läßt sich ebenfalls ein enger Zusammenhang zwischen den Figuren dieser ersten Gruppe feststellen. Das Nackte ist realistisch und doch breit und monumental behandelt. Auch hier ist das Detail dem Gesamteindruck untergeordnet. So sind die naturwahr und lebendig wirkenden Köpfe wohl mit Einzelheiten versehen, aber diese treten nicht selbständig auf. Auch in der Qualität der Wiedergabe der Formen ist kein Unterschied zwischen den einzelnen Figuren zu bemerken. Die Glieder sind sicher

und ohne Fehler ausgeführt, die Modellierung ist meisterhaft, wie Köpfe und Schultern zeigen.

Demnach stammen alle die Figuren dieser Gruppe von einem Künstler. Dieser ist mit dem Hauptmeister, dem wir die Statuen des Daniel und Salomo verdanken, identisch, denn seine Archivoltenfiguren zeigen denselben breiten und allgemeinen Stil, den monumentalen Wurf der Gewandung, die fehlerfreie Wiedergabe der Formen, die realistische und doch nicht kleinliche Behandlung des Nackten. Durch diese Identifikation des Meisters der Archivoltenfiguren mit dem des David und Salomo wird zugleich auch die Richtigkeit der Ableitung des Stiles dieses Künstlers von den Chartreser Transseptportalen bestätigt. Die Archivolten des dortigen Mittelportales der nördlichen Querschifffassade zeigen in den Motiven, dem Gewandstil und besonders den Kopftypen eine enge Verwandtschaft mit den Freiberger Archivoltenfiguren dieser Gruppe. Doch können wir auch hier wieder deutlich sehen, wie der deutsche Künstler über das Atelier, in welchem er lernte, hinauswächst. Seine Figuren sind freier und kühner bewegt, die Kompositionen auf einem bestimmten Standpunkt berechnet, weit konsequenter in der Ausnutzung des Blockes als die französischen Arbeiten und im Stil breiter und monumentaler.

Einem zweiten Künstler gehören die zweite Figur der zweiten Archivolte (rechte Seite) sowie die erste und zweite der dritten Archivolte (rechte Seite) an. Diese drei Figuren zeigen das gleiche Sitzmotiv, nämlich die Knie stehen senkrecht zum Tympanon, während die Oberkörper sich nach rechts wenden.

Diese Figuren sind ebenso mächtig und bewegt aufgefaßt wie die erste Gruppe.

Auch in kompositioneller Beziehung ist dieser Meister dem ersten ebenbürtig. Wie die Drehung in den Hüften zeigt, komponiert er ebenso kühn. Auch überwindet er den Zwang der Verhältnisse ebenso geschickt, wie aus der ungezwungenen Haltung seiner Figuren folgt. Ferner kom-

poniert auch er seine Figuren mit Rücksicht auf einen bestimmten Standort. Schließlich nutzt auch er den Block durch die Anordnung der Hände und Attribute bis zum letzten Winkel aus.

Die Gewandbehandlung ist breit, wie Brust, Schultern und Arme beweisen. Ferner sind für den Stil dieser Figuren die kleinen von Knie zu Knie gehenden Fältchen charakteristisch. Ein Vergleich mit einer analogen Partie irgend einer der Figuren der ersten Gruppe zeigt, wie sehr diese an Großzügigkeit und Massigkeit diese Figuren überragen. Die Formenbehandlung zeigt auch Ähnlichkeit mit der bei der ersten Gruppe wahrzunehmenden. Doch sind auch Schwächen zu bemerken. So ist der Oberschenkel der betreffenden Figur in der zweiten Archivolte viel zu klein gegenüber dem Schienbein.

Demnach ist hier nicht der Meister der ersten Gruppe, sondern ein ihm nachfolgender Schüler als Urheber anzunehmen.

Ebenfalls nicht vom Hauptmeister rühren die Engel der ersten Archivolte und die erste Figur rechts unten in der zweiten Archivolte her. Von den Engeln kommen der erste links unten und der zweite rechts, weil erneuert nicht in Betracht. Der erste rechts zeigt in der Gewandbehandlung, deren Wirkung auf straffen und scharfen Falten beruht, eine Reihe von Details, die die Aufmerksamkeit ablenken, z. B. die vielen Fältchen an der Wade des linken Beines. Daher hat ein anderer Künstler, von dem jedoch noch zu entscheiden ist, ob er ein Schüler des Hauptmeisters ist, die Figur gearbeitet

Etwas besser ist der zweite Engel links. Er hat das rechte Bein leicht seitwärts gesetzt und das Knie herausgedrückt. Die Gewandung zeigt straffe Falten. Wie bei dieser so ist auch in der Behandlung des Nackten wenig Detail gegeben. Diese Figur ist wohl eine Arbeit, die von einem Schüler des Hauptmeisters herrührt.

Eine geringere Arbeit ist die erste Figur rechts der

zweiten Archivolte. Deren Künstler steht, was Kühnheit der Komposition und Geschicklichkeit im Ausnutzen des Materiales anlangt, weit unter dem Hauptmeister. Er hat eine einfache, jede Körperdrehung vermeidende Komposition gewählt. Infolge dieser einfachen Komposition und des schläfrigen Gesichtsausdruckes wirkt diese Figur nicht so lebendig wie die bis jetzt besprochenen.

Auch die Gewandbehandlung zeigt Schwächen. Der Meister besitzt kein so stark ausgebildetes Stilgefühl wie der der ersten Gruppe. Er gibt Genremotive, die die Aufmerksamkeit von der Hauptsache ablenken. Vgl. den unmotiviert flatternden rechten Ärmel, der dazu noch an der Wand festklebt.

Die Formenbehandlung weist ebenfalls Schwächen auf. So ist das linke Schienbein zu lang und der Oberschenkel zu kurz.

Diese Figur ist demnach eine Schülerarbeit.

Unter den noch nicht besprochenen Archivoltenfiguren lassen sich noch zwei Gruppen sondern. Die eine besteht aus zwei Figuren, nämlich der ersten Figur links in der zweiten und dritten Archivolte, die andere aus den Auferstehenden in der vierten Archivolte.

Die beiden ersteren Figuren sind gleich gekleidet, in Mantel und Gewand. Sie zeigen das gleiche Sitzmotiv. Die linke Seite ist dem Tympanon zugewendet. Die Knie stehen senkrecht zu diesem, der Oberkörper dreht sich nach links.

Die Komposition ist ebenso kühn wie die der Hauptgruppe, wie die Drehung in den Hüften zeigt. Der Steinblock ist hier in geradezu vollendeter Weise ausgenutzt. Durch das quergestellte Buch ist der Teil des Blockes über dem Knie bis zum Kinn benutzt, so daß nur ein geringer Teil des Steines beseitigt zu werden brauchte. Diese Anordnung ermöglicht es uns, die vordere Blockkante zu verfolgen. Auch ist bei beiden Figuren die Komposition auf einen bestimmten Standpunkt berechnet. Er fällt mit dem

für die Betrachtung Salomos, resp. der Königin von Saba einzunehmenden zusammen.

Die Gewandfalten sind gleichmäßig behandelt. Die Wirkung ist nicht konzentriert. (Vgl. die Brustpartie und den linken Arm der Figur in der zweiten Archivolte.) Die Wiedergabe des Stoffes ist weich, die Falten sind nicht so scharfkantig wie beim Meister der ersten Gruppe.

Die Formenbehandlung ist zart, wie besonders die schmächtigen Proportionen und die Gesichtstypen erkennen lassen. Die Qualität der Formenwiedergabe ist von derselben Vortrefflichkeit wie bei der Hauptgruppe.

Demnach rühren diese beiden Figuren von einem selbständig arbeitenden Schüler des Hauptmeisters her.

Die Figuren der vierten Archivolte stellen die Auferstehenden dar. Sie sind alle in dem Moment wiedergegeben, wo sie aus den Gräbern steigen. Doch ist trotzdem die größte Abwechslung erreicht. Bald steigen sie eben aus dem Grab, bald ist durch die aufgehobenen Hände der folgende Moment des Staunens über das Licht, bald der darauf folgende durch die betend erhobenen Hände versinnbildlicht. Eine ganze Reihe von verschiedenen Momenten ist zur Darstellung gekommen. Selbst die denselben Moment darstellenden Figuren zeigen Verschiedenheiten in der Anordnung. Der Kopftypus weist ein schmales Oval, gerade, wenig gewölbte Stirn, scharfe, nach der Nasenwurzel zu ansteigende Augenknochen und eine schmale, nach unten sich verdickende Nase, kleinen Mund und spitzes Kinn auf.

Die Gestalten sind zierlich und lebendig aufgefaßt. Immer ist ein vorübergehender Moment zur Darstellung gewählt. Das ruhige Sitzmotiv ist hier gar nicht angewendet.

Der Lebendigkeit der Auffassung entspricht die möglichst bewegte Anordnung. So entstehen Figuren wie die erste rechts unten, die sich stark in den Hüften dreht. Dann sucht der Künstler abwechslungsreich zu komponieren. Z. B. weisen die Figuren der rechten Archivoltenhälfte die verschiedensten Ansichten auf, nämlich völlige Frontansicht,

verschiedenartig abgestufte Profil- oder völlige Rückenansicht auf. Weiterhin ist der geschickte Anschluß an den durch die Architektur gegebenen Block, der bis auf das letzte Stückchen ausgenutzt wird, bemerkenswert. So reicht die linke Schulter des dritten links bis an die äußerste Blockkante. Allerdings ist es dem Künstler auch einige Male nicht gelungen, den Blockzwang zu überwinden. (Vierte links, fünfte derselben Seite, erste und fünfte rechts.)

Die aus dünnem Stoff bestehende Gewandung legt sich eng an die Glieder an und läßt sie durchscheinen. Dabei ergeben sich nur kleine Fältchen. Eine weitere stilistische Eigenschaft ist die Weichheit der Gewandfalten.

In der Formenbehandlung wird realistische Wirkung erstrebt (erste links). Auch die Gesichtstypen beweisen das. Die Qualität der Formenwiedergabe weist manche Härte auf, z. B. die Modellierung der vierten links.

Der Künstler dieser letzten Gruppe hat die Auferstehenden vom Südportal der Chartreser Kathedrale gekannt.[1]) Doch findet sich keine Figur kopiert, vielmehr sind die Motive bei ihm viel mannigfaltiger.

Die Anschauung Goldschmidts[2]), der Künstler habe die Chartreser Skulpturen nicht selbst gesehn, sondern sie durch ein in dem Magdeburger Atelier von 1220 vorhandenes Skizzenbuch kennen gelernt, ist unhaltbar, da nachgewiesen wurde, daß zwischen Magdeburg und Freiberg kein Zusammenhang besteht. Vielmehr muß angenommen werden, daß der Künstler Chartres selbst besucht hat.

Dieser Meister der Auferstehenden ist identisch mit dem des Aaron und der Ecclesia. Dafür sprechen die beiderseits vorhandenen zarten Proportionen, die weiche, malerische Gewand- und Formenbehandlung. Dann stimmen die Kopftypen am Sockel der Statue des Aaron mit denen der Auferstehenden überein. Dadurch ist auch die Frage, wo der

---

[1]) Goldschmidt: Studien, S. 47.

[2]) Studien, S. 48.

als selbständig erkannte Meister der beiden Statuen gelernt hat, gelöst, nämlich in Chartres.

Die letzte Frage, ob die Archivoltenfiguren fertig im Atelier gemeißelt und dann versetzt worden sind, oder ob sie aus den schon versetzten Blöcken herausgearbeitet wurden, löst sich, wenn man wahrnimmt, daß die Figuren durchweg aus zwei Blöcken bestehen, deren Fuge sehr störend mitten über den Leib geht. Daraus kann geschlossen werden, daß dieselben an Ort und Stelle aus den schon versetzten Blöcken gemeißelt sind, und nur so erklärt sich auch die Anwendung von auf einen bestimmten Standpunkt berechneten Kompositionen und die Breite des Stiles. Eine solche Wirkung hätte man wohl kaum erzielt, wenn die Figuren im Atelier fertiggestellt worden wären.

Im Tympanon thront in der Mitte die Madonna mit dem Kinde. Sie sitzt in Breitansicht auf ihrem Throne. Ihre Kleidung besteht aus einem weiten faltigen Unterkleid, über das ein Mantel geworfen ist. Seitwärts fliegen zwei Engel heran. Links von der Madonna steht ein Engel. Neben ihm sitzt auf einer breiten Bank der hl. Josef. Er schaut zur Madonna herüber. Sein Kopftypus zeigt eine breite Stirn und eine unten sich verdickende Nase sowie dichtes lockiges Haupt- und Barthaar. Auf der anderen Seite der Madonna nahen die hl. Dreikönige mit ihren Gaben. Ihre Gesichtstypen stimmen mit dem Josefs überein. Der Rand der Platte, aus der diese Figuren gearbeitet sind, ist zu einem Blattornament gestaltet.[1])

Die Figuren ordnen sich dem Raum ungezwungen ein.

---

[1]) Dieser Rand steht mit der rundbogigen Umrahmung im Mißverhältnis, denn letztere (erste Archivolte) schließt rundbogig, erstere im Spitzbogen. Auch ist der Abstand zwischen beiden ungleich. Die großen Lücken zwischen Rand und Umrahmung waren jedoch, wie die unschönen Ansätze unten zeigen, nicht beabsichtigt. Vielmehr sollte ein breiter glatter Streifen um das Blattornament laufen, der fortfiel, als letzteres spitzbogig gestaltet wurde. Daher ist diese Disharmonie auf eine nachträgliche Änderung von Seiten des Plastikers zurückzuführen.

Die thronende Madonna nimmt als die größte die Mitte ein. Der nach rechts und links niedriger werdende Raum ist einerseits durch die knieenden Könige, andererseits durch den sitzenden hl. Josef ausgefüllt, so daß nirgendwo die Natürlichkeit der Haltung dem Zwange der Verhältnisse erlegen ist.

Charakteristische Eigenschaften des Gewandstiles sind großer Wurf, scharfe, auf eine größere Entfernung berechnete Profilierung, Straffheit und Energie der Faltenführung, wenig konzentrierte Wirkung, bei dem Engel Betonung des Standbeines durch viele senkrecht herunterfallende Falten gegenüber dem linken Bein, wo der Mantel glatt anliegt.

Die Gesichter sind natürlich behandelt. Vgl. die der hl. Dreikönige und das des Josef, die niedersächsische breite Typen aufweisen.

Technische Eigentümlichkeiten sind Standmotiv und Ponderationen des Engels sowie die scharfe, aber wenig tief eingeschnittene Profilierung der Falten.

Der Künstler, der dieses Tympanon gearbeitet hat, gehört in die Schule des Wechselburger Meisters der Kanzel. Standmotiv, Ponderation und Profilierung der Falten sprechen dafür. Auch die stilistischen Eigenschaften kehren hier wieder. Die Gesichtstypen der hl. Dreikönige sind im Keime schon bei Abraham vorhanden. Die Differenz, bestehend in größerer Straffheit der Faltengebung, erklärt sich als eine Weiterentwicklung des Künstlers und eine Annäherung an den Stil des Hauptmeisters.

Mit Hilfe dieses Türreliefs kann der Ort, wo der Meister der Kanzelskulpturen seine Schulung empfangen hat, festgestellt werden. Er hat in Laon gelernt.

Dort findet sich am linken Seitenportal der Westfassade im Tympanon eine Anbetung der Könige, die mit der seinigen identisch ist. Die Madonna mit dem Kinde thront in der Mitte. Links neben ihr steht der Engel, der das linke Bein zur Seite gesetzt und das Körpergewicht auf das rechte übertragen hat. Links von ihm sitzt Josef. Auf der anderen Seite der Madonna nahen die hl. Dreikönige.

Dies Tympanon stimmt in einer Reihe von Punkten mit dem in Freiberg überein.

Die Einordnung der Personen in das halbkreisförmige Feld, besonders die Ausnutzung der Ecken, ist beiderseits die nämliche. Daraus kann zunächst geschlossen werden, daß der sächsische Bildhauer das französische Tympanon gesehen hat. Doch finden sich daneben technische und künstlerische Übereinstimmungen, die für einen unmittelbaren Schulzusammenhang sprechen. So kehrt das Standmotiv des Freiberger Engels und dessen Ponderation, die charakteristisch für den Nebenmeister war, in Laon nicht nur bei dem Engel im Tympanon, sondern auch noch bei den Archivoltenfiguren wieder. Dann ist auch das kantige, jedoch wenig unterschnittene Querprofil der Falten an beiden Werken zu sehn. Die Kontrastierung des Gewandes bei Stand- und Spielbein und die Gesichtstypen sind beiden Werken gemeinsam.

Die Abweichungen fallen, da sie nicht die Technik, sondern das Künstlerische betreffen, nicht so schwer ins Gewicht. Sie zeigen nur die Selbständigkeit des Künstlers gegenüber seinem Lehrer. So ist der Stil in Freiberg und Kanzelskulpturen in Wechselburg plastischer. Die Falten sind tiefer ausgearbeitet. Ferner ist er straffer, auch sind die Gesichtstypen lebensvoller als bei dem französischen Werk.

Es lassen sich nun noch mehr Berührungspunkte zwischen dem Meister der Kanzelskulpturen und dem Atelier der Kathedrale von Laon erkennen. Die Maria vom dortigen Türsturz (Verkündigungsszene) läßt sich mit der Maria von der Wechselburger Kanzel zusammenbringen, da beide Figuren in Standmotiv, Ponderation, der S-förmigen Komposition, der starken Hüftendrehung und dem flüssigen Stil übereinstimmen. Das Schreitmotiv des zweiten Juden der Wechselburger Kanzel ist in Laon am Türsturz bei der Verkündigung an die Hirten zu sehn. Auch der Stil der Engel aus der ersten Archivolte zu Freiberg kehrt bei dem Verkündigungsengel auf dem Türsturz wieder. Beide Werke

zeigen die tief ausgekehlten und geschwungenen Falten zwischen den Beinen.

Somit hat sich feststellen lassen, daß auch in Freiberg die Meister der Wechselburger Kanzelskulpturen, deren Schulung auf ein Atelier zu Laon zurückgeht, gearbeitet haben.

Als Entstehungszeit der Skulpturen der goldenen Pforte ist von Goldschmidt[1]) das Jahr 1225 angenommen worden. Doch zeigt die Abhängigkeit von dem um 1225 angefertigten Triumphkreuz aus Freiberg und den Wechselburger Skulpturen, die um 1230 datiert wurden, daß die Arbeiten an der goldenen Pforte erst im Anfang oder um die Mitte der dreißiger Jahre begonnen haben können. Sie müssen sich, nach der Menge der zu liefernden Figuren zu urteilen, bis tief in die vierziger Jahre erstreckt haben. In runden Zahlen ausgedrückt dauerte die Anfertigung des Skulpturenschmuckes der goldenen Pforte von 1235—1245. Er bildet den Höhepunkt einer Entwicklung, die, von dem Freiberger Lettnerkreuz ausgehend, sich in bestimmten festumgrenzten Künstlerpersönlichkeiten erkennen läßt. Doch ist der so erreichte Stil, wenn er auch noch in weiteren Werken seine Ausbildung gefunden hat, nicht maßgebend für die weitere Entwicklung der sächsischen Plastik in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, sondern Bamberg, das ebenfalls eine blühende Bildhauerschule besaß. Daher behandelt das folgende Kapitel ein in diesen Zusammenhang fallendes und die weitere Entwicklung andeutendes Werk.

[1]) Studien S. 49.

4. Kapitel.

Die Statuen der klugen und törichten Jungfrauen in Magdeburg.

Am Querschiff des Magdeburger Domes ist ein Portal angebracht, dem eine Vorhalle vorgebaut ist. Dieses Portal setzt sich aus drei durch Rundstäbe getrennten Rillen auf jeder Seite zusammen, die aus einem durchlaufenden geraden Sockel in die Höhe steigen und, durch keinen Kämpfer unterbrochen, oben im Spitzbogen zusammenstoßen. Über der Tür befindet sich ein Tympanon. Rechts und links sind an den Portalwandungen zehn Statuen, die klugen und törichten Jungfrauen darstellend, angebracht. Sie sind als zierliche, elegant gekleidete und sorgfältig frisierte jugendliche Frauengestalten in mannigfachen und bewegten Stellungen, mit starkem Gesichtsausdruck aufgefaßt. Je drei stehen in den Portalrillen, die vierte ist vor die Säule gestellt, über der die Diagonalrippen der Vorhalle in die Höhe gehen, während die beiden letzten Figuren schon außerhalb des Portales an den Seitenwänden der Vorhalle stehen. Alle Statuen sind etwa $2^1/_2$ m über dem Erdboden aufgestellt. Die ersten drei und die letzte auf jeder Seite stehen auf hochgotischen Tragsteinen mit polygonaler Deckplatte, während die vierte jederseits auf einem aus Eichenblättern gebildeten Tragstein ohne Deckplatte steht. Unter den klugen Jungfrauen lassen sich wenig Unterschiede bemerken. Sie tragen alle dieselbe Gewandung, ein dünnes, gegürtetes Kleid und einen an der Schulter durch einen Riemen zusammengehaltenen Mantel. An den Gewändern sind noch Spuren

ehemaliger Bemalung zu sehen. So finden sich rote, grüne, goldene Farbreste, aufgemalte französische Lilien usw. Auch Haartracht und Gesichtstypus stimmen überein. Alle legen sie den Oberkörper zurück und den Kopf nach vorn. Gegenüber diesen übereinstimmenden Punkten lassen sich nur wenige Unterschiede sehen, so in der mehr oder weniger starken Körperdrehung und der verschiedenen Anordnung des Gewandes, ferner im Standmotiv.

Schon früh[1]) ist die Vermutung ausgesprochen worden, Statuen und Architektur seien nicht zur selben Zeit entstanden. Hasak[2]) hat diese Vermutung wiederholt. Doch weicht er von der früheren Anschauung insofern ab, als nach ihm die Architektur später und die Statuen früher sind, während Brandt gerade der umgekehrten Ansicht gewesen ist. Wie ein Vergleich der Tragsteine ergibt, hat Hasak Recht, denn mit Ausnahme der vierten Figuren auf jeder Seite, die auf einem frühgotischen, nur aus Naturlaub bestehenden Sockel stehen und mit ihm aus einem Stein gearbeitet sind, haben alle übrigen hochgotische Kragsteine, die sich aus polygonaler Platte und in zwei Reihen angeordnetem Laubwerk zusammensetzen und nicht aus einem Stück mit den Statuen gefertigt sind. Nun läßt sich deutlich bemerken, daß einzelne Figuren erst nachträglich diesen Sockeln angepaßt worden sind. So ist bei der ersten Statue links neben der Türöffnung unten das Gewand abgemeißelt, ebenso bei der fünften, ferner bei der dritten rechts. Dann sind einige Statuen zu breit für die Rillen, besonders die zweiten links. Aus alledem läßt sich schließen, daß die Statuen erst später in diese hochgotische Architektur eingefügt und ihr angepaßt worden sind, und daß sie zuerst auf frühgotischen Konsolen in einer anderen Architektur standen. Wie diese erste Portalarchitektur aussah, läßt sich nicht mehr mit Sicherheit feststellen. Nur soviel kann aus

[1]) Brandt: Der Dom zu Magdeburg 1863, S. 41.
[2]) Zeitschrift für Bauwesen 1896.

den beiden unberührt erhaltenen Statuen jeder Seite geschlossen werden, daß die Statuen vor ziemlich dicken, bis zum Boden reichenden Rundsäulen standen und von kleinen, sehr ärmlichen Baldachinen bekrönt waren. Ob die dahinterliegende Wand abgetreppt oder gerade war und wie die Archivolten aussahen, kann nicht mehr ermittelt werden.

Der theologische Inhalt der Skulpturen gibt die Erzählung von den klugen und törichten Jungfrauen. Dieser Stoff wird zuerst als Archivoltenschmuck angewandt. (Laon, rechtes Seitenportal der Westfassade.) Dann kommt er auch als Dekoration der Türpfosten vor. (Vgl. Notre-Dame in Paris, Magdeburg, Portal um 1220.) Schließlich treffen wir auch Portalstatuen an, die diesen Stoff darstellen, so in Freiburg i. Br. und hier in Magdeburg.

Die Komposition der Gruppe (vgl. vierte und fünfte Figur rechts) weist als vornehmste Eigenschaften die vollständig freie und zwanglose, von Architektur und Blockzwang nicht behinderte Zusammenordnung der Figuren und die Anwendung starker kompositioneller Mittel, bestehend in ausgeprägter Drehung in den Hüften, starkem Zurückwerfen des Oberkörpers und Neigen des Kopfes auf. Ein Vergleich mit schon bekannten Gruppen macht das klarer: An der goldenen Pforte in Freiberg sind Johannes Evangelist und Daniel zu einer Gruppe zusammengeschlossen. Doch befreien sich diese Statuen nicht ganz von den durch die Architektur und den Block gegebenen Bedingungen. Sie scheinen mit den Schultern an der Architektur festgehalten, was besonders stark bei Johannes hervortritt. Auch der Blockzwang ist bei letzterem nicht ganz überwunden. Hier bewegt sich die Gruppe völlig frei vor der Wand und ist durch die Blockgröße unbehindert. Die Mittel, die zur Zusammenordnung der Figuren angewendet sind, sind wegen ihrer Stärke und Neuheit bemerkenswert. So starke Körperdrehungen, solche komplizierte Anordnung der einzelnen Körperteile fanden wir z. B. in Wechselburg, wo die Figuren mehr innerlich als äußerlich zusammengeschlossen waren,

nicht. Neben diesen Vorzügen sind eine Reihe von Mängeln zu sehn, die den Künstler als wenig fein empfindend erkennen lassen. So ist die Bewegung der fünften Figur übertrieben, auch stört der schwere Gewandbausch in der Rechten die Harmonie der Gruppe.

Die Komposition der einzelnen nicht zu Gruppen vereinigten Figuren weist dieselben Eigenschaften wie die Gruppe auf. Auch sie bewegen sich frei und ungezwungen vor der Architektur, wie dies die starken Drehungen in den Hüften zeigen. Fast alle sind sie bewegt komponiert, nur einige sind rein frontal wiedergegeben. (Erste und dritte links.) Doch sind die ersteren wenig mannigfaltig angeordnet. So z. B. ist die Komposition der ersten, dritten und vierten rechts, von wenigen in Kopfhaltung und Anordnung der Arme bestehenden Abweichungen abgesehen, dieselbe.

Der dünne Stoff der Gewandung ist überladen über die Körper gelegt. Er macht, was durch die ursprüngliche Bemalung vielleicht gemildert wurde, den Gliederbau manchmal unklar und wirkt aufdringlich. (Zweite rechts, vierte links.) Die Gewandung ist in eine Menge kleiner Falten gelegt, die mit derselben Deutlichkeit und Genauigkeit behandelt sind wie die großen. (Vgl. die Falten unter den Armen, über dem Gürtel, zwischen den Knien.) Eine weitere Stileigenschaft ist die schwungvolle und rhythmische Faltenführung. (zweite rechts.) Schließlich sind noch die vielen vom Gürtel senkrecht herunterfallenden Falten des Untergewandes charakteristisch.

Die Behandlung der Körperformen zeugt nicht von großer Tüchtigkeit und feinem Empfinden. Die Figuren stehen meistenteils unklar, die einzelnen Formen sind übertrieben herausgeholt, z. B. die Hüften und die Brustwarzen. Das Nackte, besonders der Gesichter, ist wohl plastisch modelliert, doch wirkt es wenig lebendig. Die Arme erscheinen in den Proportionen wenig sicher (erste links). Die Hände sind mit steifen wurstartigen Fingern versehen.

In der Haarbehandlung sind alle die Eigenschaften, die die Gewandung aufwies, wiederzufinden, so die Vorliebe für verwirrende Detailwirkung und Rhythmisierung.

An technischen Eigentümlichkeiten sehn wir mit einer Ausnahme immer ein- und dasselbe Standsystem: Die Beine stehen gleichbetont nebeneinander und sind auseinandergestellt. Der Oberkörper beugt sich zurück, während die Last nach vorne gleitet, das Kreuz sich krümmt und so der Unterleib stark vortritt. Nur wenig ist die eine Hüfte ausgebogen. Am einfachsten findet sich dieses Standsystem und diese Ponderation bei der ersten Figur links neben der Türöffnung. Noch ein zweites Standsystem kennt der Künstler. Die vierte Figur links hat das rechte Bein vorgesetzt und gekrümmt, so daß das Knie unter der Gewandung zum Vorschein kommt. Die Ponderation stimmt jedoch mit der der anderen Statuen überein.

Diese letztgenannten technischen Eigentümlichkeiten zeigen, daß die Figuren nicht auf die sächsische Plastik zurückgehen, sondern mit der Straßburger Gruppe der Ecclesia und Synagoge in Zusammenhang stehen. Bei dieser Gruppe ist dasselbe Standmotiv und die nämliche Ponderation zur Verwendung gekommen. Auch in der Komposition lassen sich viele Übereinstimmungen finden. Die Straßburger Gruppe ist in Magdeburg in der vierten und fünften Statue wiederholt, doch im Gegensinne. Die fünfte stellt das Spiegelbild der Ecclesia dar. Beide Male sind die Beine dem Beschauer fast en face zugewendet, die linke Schulter stark vorwärts und die rechte rückwärts gedreht, der Oberkörper zurückgebeugt, der Unterleib vorgestreckt, die Last gleitet nach vorne, der Kopf ist erhoben und herausfordernd vorgebeugt. Doch ist diese Stellung in Magdeburg übertrieben und vergröbert. Sogar im einzelnen ist die Abhängigkeit von der Straßburger Ecclesia in der erhobenen linken Hand und der gesenkten rechten Schulter und Hand zu erkennen. Auch die Synagoge kehrt im Spiegelbild in der vierten Figur rechts wieder. Bei beiden

Statuen ist das nämliche Standsystem und dieselbe Ponderation angewandt, ferner weist die eine wie die andere die starke Hüftendrehung nach rechts und den gesenkten Kopf auf. Unterschiede bestehen lediglich darin, daß die Synagoge mehr im Profil gesehn ist und der Kopf, was durch den Inhalt begründet ist, stärker gesenkt ist. Somit ergibt sich auch aus der Gruppenkomposition, daß der Meister der Straßburger Skulpturen den der Magdeburger beeinflußt hat. Auch die Komposition der übrigen, nicht zu Gruppen vereinigten Einzelfiguren läßt sich mit den beiden Straßburger Figuren in Verbindung bringen. Besonders die äußerst freie, durch die Architektur unbehinderte Komposition der letzteren ist von dem Magdeburger Meister übernommen worden, was umso schwerer wiegt, als nur der Straßburger Meister und das betreffende Chartreser Atelier, aus dem er hervorging, so komponieren.[1])

Ebenfalls kehren die vielen parallelen, vom Gürtel herabfallenden Falten, wie sie die Straßburger Gruppe aufweist, bei sämtlichen Magdeburger Figuren wieder. Doch ist diese Eigenschaft hier übertrieben und die Hauptfalten sind nicht klar hervorgehoben, so daß der Eindruck verwirrender ist.

Neben diesen Gemeinsamkeiten sind eine Reihe Verschiedenheiten vorhanden, die auf einen zweiten hier vorhandenen Einfluß schließen lassen und, da sie sich in Straßburg nicht finden, beweisen, daß der Magdeburger Plastiker nicht der Lehrer des Straßburger Künstlers gewesen ist.

Das Standsystem der vierten Statue links fehlt in Straßburg. Dann sind mehrere Figuren, so die erste links neben der Türöffnung, frontal und ohne Drehung in den Hüften komponiert. Auch fehlt in Straßburg die auffällige Betonung der Brustwarzen und der Gürtelfalten, das stark rhythmisierte, nervös behandelte Haar, die Vervielfachung

---

[1]) Vgl. Franck-Oberaspach: S. 20ff.

und Betonung der Gewandfalten, die schräg über die Beine geschlungenen Falten, die schleifenartigen Gürtelfalten.

Die Stilelemente lassen sich auf Bamberg zurückführen, und zwar auf die Skulpturen der Fürstenpforte und des Prophetenportales.

Dort kommt das Standsystem der vierten klugen Jungfrau vor, die einfache frontale Komposition, die starke Vervielfachung und Betonung der Gewandfalten in den Achselhöhlen und am Gürtel, die für Bamberg besonders charakteristischen schleifenartigen Falten am Gürtel, die schräg über die Beine geschlungenen Gewandfalten, die stark rhythmisierte, feinwellige Haarbehandlung. Doch hat der Magdeburger auch diese aus Bamberg überkommenen Elemente übertrieben und vergröbert.

Für die Bestimmung der Entstehungszeit[1]) kann als terminus p. qu. sowohl das Entstehungsjahr der Straßburger wie der Bamberger Skulpturen dienen. Die ersteren sind noch nicht datiert.[2]) Dagegen können wir mit Hilfe der letzteren zu einem annähernden Datum gelangen. Die hauptsächlich zum Vergleich herangezogenen Werke am Fürstenportal und an der Prophetenpforte sind von einander abhängig. Erstere sind um 1250 entstanden[3]), letztere sofort darnach auch in den 50er Jahren. Demnach ergibt sich als Entstehungszeit frühestens das Jahr 1260. Auch der terminus a. qu. läßt sich bestimmen. Es ist festgestellt worden, daß die Statuen später in die hochgotische Architektur eingefügt wurden. Diese hochgotische Bauperiode wird mit dem Jahre 1276 in Verbindung gebracht, weil damals die Kragsteine in den Seitenschiffen, die mit denen

---

[1]) Goldschmidt setzt sie (Studien S. 51) ohne Angabe des Grundes um 1240 an. Ebenfalls willkürlich ist Hasaks Datierung in der Zeitschrift für Bauwesen 1896, S. 351. Er datiert sie um 1212—34.

[2]) Vgl. Franck-Oberaspach.

[3]) Rep. XXIV. Christl. Kunstbl. 1901.

am Portal übereinstimmen, ausgeführt wurden. Demnach hätten wir als terminus p. qu. 1260, als terminus a. qu. 1276.

Die Statuen der klugen und törichten Jungfrauen sind also eine in den 60er Jahren des 13. Jahrhunderts entstandene Kreuzung zwischen der Bamberger und Straßburger Plastik.[1])

---

[1]) Dr. Franck scheint, nach einer Anmerkung in seinem Buche über die Ecclesia und Synagoge zu urteilen, zu einem ähnlichen Resultat gekommen zu sein. Vgl. S. 115, Anm. 139.

Zum Schluß möge die ganze in dieser Abhandlung dargelegte Entwicklung noch einmal verfolgt werden. Zugleich sollen die Wege angegeben werden, welche die sächsische Plastik gegen Ende des 13. Jahrhunderts nimmt.

Nach den Hildesheimer Gußarbeiten, die unter Bernwards Regierung im Beginn des 11. Jahrhunderts entstanden waren und die in ikonographischer und wahrscheinlich auch in technischer Hinsicht den Abschluß der karolingischen Kunst bildeten, hatte die Weiterentwicklung aufgehört. Es sind wohl noch plastische Arbeiten entstanden, doch haben sie keinen Einfluß auf die im Beginne des 12. Jahrhunderts einsetzende neue Entwicklung gehabt. Die Werke aus dem Beginn des 12. Jahrhunderts sind roh und unbeholfen und stehen auf einer viel niedrigeren Kunststufe. Auch sind sie in stilistischer Hinsicht von der Kleinplastik abhängig. Die nun anhebende Entwicklung verfolgt auf zwei verschiedenen Wegen dasselbe Ziel, die Freistatue. Auf der einen Seite sahen wir, wie langsam die Kunst, die frontale stehende menschliche Figur zu bilden, sich an Grabsteinen und Grabplatten sowie an Hochreliefs entwickelte. Die Hauptdenkmäler waren die Grabsteine in Quedlinburg, die Frauengestalten in Hildesheim, zwei Grabplatten in Gernrode, zwei in Magdeburg, die Stuckreliefs an den Chorschranken von St. Michael in Hildesheim sowie die Portallünette der dortigen St. Godehardkirche. Auf der anderen Seite konnten wir die Entwicklung der Sitzfigur, die anfangs frontal, dann in immer malerischerer und kühnerer Komposition gebildet wurde, beobachten. Diese Komposition wurde, wahrschein-

lich unter erneutem Einfluß von Seiten der Kleinplastik, auch auf die stehende menschliche Figur übertragen, sodaß hier schließlich die frei vor der Wand stehende, malerisch komponierte Stuckfigur den Gipfel der Entwicklung bildete. Hier waren die Hauptdenkmäler die Emporenfiguren aus Gröningen, die Figur des Engels in Gernrode, die Apostel in Halberstadt, die Engel an der Hildesheimer Chorschranke, die dortige Stehfigur und die Engel in Hecklingen. Diese doppelte Art zu komponieren, die rein frontale und mehr malerische, erhält sich sogar in der Steinplastik. Letztere hat hier die erste bewegte Freigruppe (Freiberg: Johannes Evangelist und Daniel) zur Folge. Doch überwiegt die erstere Art.

Die durch diese Entwicklung gegebenen Vorbedingungen waren jedoch der Entstehung einer autochthonen Freiplastik nicht günstig, da die Steintechnik in Sachsen nicht geübt wurde. Daher gingen eine Reihe von sächsischen Plastikern im Anfang des 13. Jahrhunderts nach Frankreich, um sich dort die zur Anfertigung von Freistatuen nötigen technischen Kenntnisse anzueignen. Von diesen, die in französischen Ateliers gelernt hatten, konnten wir zwei nach ihrer Persönlichkeit klar erkennen und ihr Werden erfolgen. Der eine hatte in Chartres gelernt und zwar in der Bildhauerschule, die das Mittelportal der Nord- und Südseite des Querschiffes mit Skulpturen versah. Er kam innerhalb des zweiten Jahrzehnts des 13. Jahrhunderts dorthin und kehrte nach einem Aufenthalt von mehreren Jahren wieder zurück. Das älteste Werk von seiner Hand sind der Johannes und der Kruzifixus vom Freiberger Lettner. In diesen Arbeiten, die vor 1225 entstanden, sehn wir Chartreser Technik in Standsystem, Ponderation und Faltenprofil wiederkehren. Auch in stilistischer Hinsicht lassen sich in der straffen, stark vertikalen, stahlartig elastischen Faltengebung und im Gesichtstypus die Zusammenhänge erkennen. Doch schon in diesem Werk tritt gegenüber den französischen Statuen etwas Selbständiges auf. Die Wirkung ist in Freiberg mit

Rücksicht auf den hohen Standort erheblich gegenüber Chartres verstärkt. Ein zweites, fortgeschritteneres Werk desselben Künstlers ist die Kreuzigungsgruppe in Wechselburg, die um 1230—1235 entstanden ist. Sie zeigt uns dieselbe innerliche monumentale Auffassung, den architektonisierten, straffen Stil. Hier jedoch ist die Wiedergabe sowohl der Empfindungen der beteiligten Personen als auch die Gewand- und Formenbehandlung bedeutend von dem früheren Werk verschieden. Die Gewandbehandlung ist breiter und einfacher geworden. Die Proportionen sind nicht mehr so übertrieben schlank, die Formen sind natürlicher wiedergegeben. Von demselben Meister rühren noch drei Propheten des Lettners her: Daniel, David und Salomo. Eine kräftige Natur spricht aus diesen Werken zu uns. Den Höhepunkt der Kunst des Meisters bedeuten die zwischen 1235—45 entstandenen Skulpturen der goldenen Pforte in Freiberg. Dort hat er zwei Statuen, den David und den Salomo, sowie die meisten Figuren der ersten drei Archivolten angefertigt. Diese Skulpturen bedeuten für ihn den Höhepunkt der Entwicklung. Monumentale Auffassung, großzügiger, straffer, architektonisierter Stil, monumentaleinfacher Kontur und eine große Sicherheit der Formengebung treten uns hierin entgegen. Nach jeder Richtung hin sind die Skulpturen dieses Meisters der Höhepunkt der sächsischen Plastik vor dem Auftreten der Naumburger Bildhauerschule. In dieser findet sein Stil, da er keinen direkten Einfluß auf die Ausbildung der Statue ausgeübt hat, die Fortsetzung. Die aus dieser Schule hervorgehenden Skulpturen bilden, wenn sie auch in technischer und künstlerischer Beziehung nicht auf der voraufgegangenen Plastik Sachsens fußen, den Gipfel der gesamten Entwicklung. Diese hatte dazu geführt, daß allmählich das Stilisierte dem Natürlichen, die scharfe Faltengebung der weichen, die vielen eng aneinander- und übereinandergelegten Falten vereinfacht und verbreitert wurden, die überschlanken Proportionen mehr breiten wichen. Alle diese Stilelemente finden sich bei den Naumburger Stiftern wieder, und zwar

bis zur höchsten Stufe ausgebildet. Sie zeigen die Natürlichkeit und zugleich Monumentalität der Auffassung, den weichen, einfachklaren Stil, die gedrungenen Proportionen. Die Naumburger Stifter sind also der zweite Höhepunkt der sächsischen Plastik und ihre Meister setzen unbewußt das schon in Freiberg erreichte Ziel fort, ohne in direktem Schulzusammenhang mit den Skulpturen der goldenen Pforte zu stehen. Sie sind also die ideelle Fortsetzung derselben. Dies erklärt sich dadurch, daß in Deutschland und Nordfrankreich, auf dessen breiten Stil der der Stifter zurückgeht, eine analoge Entwicklung stattgefunden hat. Überall wich das byzantinisch Zierliche und Stilisierte dem Natürlichen, überall strebte man nach Breite des Stiles, sodaß die Chartreser Bildhauerschule z. B. nach diesen Richtungen hin in ihren Statuen einen Anachronismus bedeutet, da sie den dünnen Stoff und den mehr linearen Stil beibehält.[1]) Demnach sind die Naumburger Stifterfiguren der Höhepunkt einer doppelten Entwicklung, einer französischen und einer deutschen.

Neben dem Wechselburger Hauptmeister parallel gingen, wohl zuletzt von ihm beeinflußt, einer oder mehrere in Laon geschulte Künstler. Laoner Technik zeigen von den Wechselburger Skulpturen zunächst der Jesaias am Lettner, das Moses- und Abrahamrelief der Kanzel sowie Josef, Maria und Christus ebendort. Von diesen Werken sind zwei Statuen der goldenen Pforte abhängig, die Königin von Saba und Johannes der Täufer, ferner das Tympanon, letzteres wegen des großen stilistischen Abstandes von dem Tympanon in Laon sicher eine Schülerarbeit. Auch diese Gruppe von Arbeiten hat für die Entwicklung der Statue in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts keine Bedeutung.

Neben den Naumburger Skulpturen herrscht vielmehr in Sachsen die fränkische Plastik. Sie bildet neben ersteren

---

[1]) Für die Chartreser Plastik vgl. Franck-Oberaspach: Der Meister der Ecclesia und Synagoge. Straßburg, 1903, S. 107.

den zweiten Stamm, wovon die weitere Entwicklung ausgeht. Den Anfang dieser Bamberger Einflüsse bedeuten die klugen und törichten Jungfrauen in Magdeburg. Sie enthalten neben Straßburger Stilelementen auch Bamberger. Letztere lassen sich dann noch deutlich in der Magdeburger Plastik verfolgen: Die Ecclesia und Synagoge im Nordparadies, eine Reihe von Statuen in den Chorkapellen, das Reiterdenkmal Karls, alle diese Figuren gehen auf die Bamberger Bildhauerschule zurück. Doch reichen sie alle nicht an die Skulpturen in Wechselburg und Freiberg heran, die neben den Naumburger Skulpturen den Höhepunkt der statuarischen Plastik in Sachsen bedeuten.

Lebenslauf.

Johannes Bachem, katholischer Konfession, bin geboren am 29. November 1884 zu Cöln a. Rh. als Sohn des Küsters Joh. Bachem und seiner Ehefrau Gertrud, geb. Kirchgässer. Ich besuchte das Kaiser Wilhelm-Gymnasium zu Cöln, das ich Ostern 1904 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Dann studierte ich in Bonn und München, zuletzt in Berlin. Die Anregung zu meiner Dissertation verdanke ich meinem verehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. K. Frey. Ihm, sowie den übrigen Herren Professoren, deren Vorlesungen und Übungen ich besuchte, sei hiermit mein herzlichster Dank abgestattet.

85-B18072

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01361 0171